

- افتتاحية -

## الفرنكوفونية وهذا العدد

■ قمر كيلاني ■

لماذا هذا العدد من المجلة عن (الفرنكوفونية) ؛ موضوع واسع شامل ... بل هو تيار كامل يأخذ صفة عالمية ويشمل فيما يشمل مساحات من العالم في أمريكا وأوروبا وأفريقيا وفي الوطن العربي .

ونحن خلال هذا العدد حاولنا أن نقدم أضواء حول الفرنكوفونية :

تاريخها ونشأتها وأسباب تطورها من وجهات نظر عدة إضافة إلى المساحات التي شغلتها في الوطن العربي - وماذا تعني الفرنكوفونية مفهوماً ومصطلحاً أصبح له وجه آخر يمكن أن يستغل سياسياً في هذه الظروف العالمية التي تحاول بها القوى الكبرى أن تنتشر نوعاً من الهيمنة الثقافية أو الفكرية أو ربما الانطباع بطابع معين في زمن الصراعات على النفوذ خاصة بعد بؤابر النظام العالمي الذي هو في ملامحه الأولى ('استحواذ') إن لم نقل استعمار من نوع جديد وحيد النظرة وحيد الاتجاه . وبما أن الفرنسية هي لغة عدد من دول أوروبا عدا فرنسا وهي سويسرا وبلجيكا واللوكسمبورغ وفي أمريكا (كوبيك - كندا) إضافة إلى الدول التي كانت مستعمرات فرنسية ولا تزال اللغة الفرنسية هي لغتها الرسمية ان لم نقل لغة العلم والفكر والأدب .... فإن هذا ينطبق ولو

جزئياً على بلاد عربية كانت واقعة في طوق الفرنسية احتلالاً أو انتداباً أو نفوذاً سياسياً .

الفرنكوفونية في بداياتها كانت تلاحقاً ثقافياً فكما تنتقل الآثار والروائع الفرنسية إلى شعوب أخرى كذلك تنتقل تراث هذه الشعوب وروائعها إلى الفرنسية عن طريق انبثاق شعوبها بالفرنسية أو عن طريق فرنسيين أيضاً . وكانت البوادر عندما نقل (اتطوان غالان) (ألف ليلة وليلة) إلى الفرنسية ولاقت رواجاً واستحساناً كبيرين . كذلك بدأت الفرنكوفونية كتطوير لبلاد لم تشق طريقها نحو الحضارة بواسطة لغة ذات ثقافة حية ومنتشرة كاللغة الفرنسية ، لكن الفرنكوفونية أصبحت فيما بعد أثناء الاستعمار وفي الثورات أو حركات التحرر منه ذات معنى جديد يرادف الاستعمار أو التبعية وانقسم الرأي تجاهها في الإدانة أو النزاهة والأمانة عندما تكون الفرنسية هي اللغة الوحيدة للتعبير لأكثر . أما الآن فالفرنكوفونية تيار عالمي له مؤسساته ومراكز اشعاعه ..... واعداد من المريدين والمشجعين ومن الذين يتبنون هذا التيار عن وعي وتصميم علماً أنهم قادرون على الاداء بلغاتهم الوطنية أو القومية . من هذه المؤسسات هي (الاوليف) أو ( منظمة الجامعات الناطقة بالفرنسية ) وكذلك الجمعيات والنوادي ودور النشر التي تضع أهدافها الرئيسية من خلال الفرنكوفونية وقد تصدر مجلات أو صحفاً بهذا الشأن كما في مجلة (انفاس) مثلاً نتى هدرت في المغرب لهذه الغاية ومن وجهة النظر هذه .....

و الفرنكوفونية باختصار تعني جميع الناطقين بالفرنسية على وجه الأرض .....

ولكن .. من هم هؤلاء الناطقون : هل هم من نسيج هذه اللغة أم من الرافضين اختياراً أو كرهاً للدوران في فلكها وهل هم من الذين يزاجون بين

لغتهم الأم وبين الفرنسية أم الذين يمرون بها مرحلياً ريثما يقبضون على زمام لغتهم الأم ثم يتحررون منها أي كما قالت الكاتبة المغربية آسيا الجبار بأن (الفرنسية هي لغة زوجة الأب الخشنة الفظة) .

كل هذا بعيداً عن نطاق المضامين فالكلام لا يزال في مدار اللغة نفسها كاداة تعبير ... وباختصار آخر فالفرنكفونية تغدو استعمارية أو شبه استعمارية عندما تضع نفسها في خدمة الغرب ....

نقاط ثلاث أو اشارات أضعها في هذا التقديم :

(١) الفرنكوفونية في العالم هي بين الانبثاق العفوي كاداة تعبير من خلال اللغة الفرنسية كلغة أصيلة جميلة وذات قدرات واسعة وخاصة في غياب اللغة الأصلية أو اللغة الأم . أقول بين هذا الانبثاق العفوي وبين انتقاء اللغة الفرنسية كاداة تعبير دون غيرها وإثارة على غيرها من اللغات وحتى على اللغة الأم ترويحاً لهذه اللغة وتجديداً أو تكريساً لها ولما لهذا الأمر من نتائج سلبية بالطبع على مجمل الحركة الثقافية وربما التعليمية أيضاً إذا كان زعماء أو قادة أو مفكرون هم الذين ينتهجون هذا النهج ولما له أيضاً من آثار على بنية الشخصية الوطنية أو القومية ...

(٢) - الفرنكوفونية في العالم العربي (مشرقاً ومغرباً) في نشوئها وارتباطها بالاستعمار صعوداً أو هبوطاً ... مع أشكال الاستعمار من احتلال أو انتداب أو تبعية هي ذات خصوصية تختلف من بك إلى آخر استقامة أو انحراف حسب المؤثرات والتطورات بدءاً من الرحالة وحركات استشراف وحملات التبشير وانتهاء بالجوء السياسي ونشدان التغرب والاعتراب و الفرنكوفونية أيضاً تختلف بين المشرق والمغرب اختلافاً بيناً فبينما استمرت في دول المغرب

العربي أكثر من قرن وافرزت كتاباً كباراً وعلى مستوى عالمي أيضاً فإنها في المشرق لم تدم طويلاً بل إنها غيرت دفة سفينتها كما حدث في لبنان مثلاً (لبنان الكبير) عندما توضحت على أنها (١) ولاء لفراتسا الأم (٢) احياء لامجاد الفينقيين (٣) تفاخر بالثقافة الفرنسية (هكتور خلاط) (٤) مساهمة في الأدب العالمي إذا بها - وقد تقلصت - تنتمي إلى الروح الوطنية وتمجيد الماضي العربي وأبرز مثال حي جاهز هو (أمين معلوف) الذي أصدر عدة كتب بالفرنسية منها : الحروب الصليبية (كما رآها العرب) وليون الافريقي وسمرقند وحدائق النور وكان آخرها (صخرة طانيوس) التي نالت جائزة كونكور والتي تتحدث عن تاريخ لبنان الحديث وهمومه وهكذا تكون الفرنكوفونية في لبنان بعد وقوعها تحت الانتداب قد مالت إلى ايقاظ الروح الوطنية باللغة العربية وانصرفت عن الفرنسية وسبلها في التعبير ..... وهذا بالطبع لم يمنع بعض الادباء والأديبات أن يشابروا على استخدام الفرنسية في ابداعاتهم لاسيما في الشعر كما هو الحال مع (ناديا تويني) ولايزال ديوانها (عشرون قصيدة) غصاً طرياً تسجته وهي في قرأتها أثناء احداث لبنان ينضح بالمرارة والحزن والأسى لما أصاب لبنان ولاينقصه إلا أن يكون بالعربية .

أما في المغرب العربي فقد كانت هناك مراحل ثلاث مبدئية وهي (١) : استخدام الفرنسية كأداة وحيدة للتعبير مادام الكتاب والشعراء والادباء لايملكون سواها وأبرز مثال هو (مالك حداد) الشاعر المغمم وطنية وحباً للجزائر وكذلك محمد ديب وكاتب ياسين ومولود فرعون .... (٢) ازواجية اللغة أو ثنائيتها كما لدى عبد الكبير الخطيبي وآسيا الجبار وسواهما (٣) التشبث باللغة الفرنسية لدخول العالمية أو لمدارس أدبية معينة وأبرز مثال هو الطاهر بن جلون (الحائز على جائزة كونكور أيضاً)



٣ - ضيق الحيز الذي شغلته الفرنكوفونية في سوريا أثناء الانتداب خاصة بعد انفصالها عن لبنان وانحسارها بالتحديد بعد الاستقلال في منتصف الاربعينات .

وعند هذه النقطة بالذات اتوقف قليلاً ( وأنا من جيل عاصر تلك الفترة ) فأقول إن الأسباب في سوريا كثيرة لعل أهمها ان التعليم بالفرنسية لم يتجذر أصلاً في فترة الانتداب على مستوى المدارس الرسمية إذ كان يبدأ منذ الصغين الاخيرين من المرحلة الابتدائية وينطاق محدود . ثم ان التعليم العالي (الطب والحقوق) كان يستخدم اللغة العربية أساساً (وسوريا رائدة في هذا المجال) كما عملت الجامعة السورية منذ نشوئها على تأصيل اللغة العربية.

ولانفي أن تكون في سوريا نبضات وابداعات بالفرنسية في الفكر والثقافة والآدب نذكر منها على سبيل المثال الياس مرقص ، عزمي موره لي، كمال ابراهيم ، انونيس ، كوليت خوري وسواهم .... ويظل كمال ابراهيم (وهو من مواليد اللانقية ١٩٤٢ ) أبرزهم وله عدة دواوين بالفرنسية (بابل ، البقرة الموت ، هو أنا ، الوجود ) . وما هذه المؤلفات والابداعات والدواوين إلا تنويعات للعزف لأكثر ...

وأخيراً .... فنحن في هذا العدد عرضنا الفرنكوفونية بروح حيادية وبموضوعية مالتها ... وماعليها وتظل الاتجاهات الخاصة هي خاصة بمن كتبوا وبمن لايزالون يكتبون بالفرنسية ..... والاحكام تتعلق بنقد الفرنكوفونية وتقويمها وموقعها وهي مهمة النقاد ومدارسهم أكثر من المترجمين والباحثين والدارسين .

ولابد لي أن أتوجه بالشكر الخالص إلى د . جمال شحيد عضو هيئة تحرير المجلة الذي أخذ على عاتقه هذا العدد ... وساهم فيه مساهمة واضحة ومميزة .



## الفرنكوفونية من منظور مختلف

### ■ د. جمال شحيد ■

كي لا يقع أي التباس في استعمال مصطلح «الفرنكوفونية» والمعاني التي يحملها ، وهي كثيرة وبعضها سلبى لابل هينني ، لابد من وقفة هادئة ، سأتناول فيها أولاً تاريخ الفرنكوفونية وعلاقتها باللغة الفرنسية وآدابها ومؤسساتها وكيف تبلور الآن هذا المصطلح في وسائل الإعلام ، لأصل فيما بعد إلى نقطة أعتبرها أساسية وهي علاقة العرب بالفرنكوفونية .

#### ١) في تاريخ الفرنكوفونية :

يقول المثل السنغالي : « إذا ترددت في اختيار طريقك ، فانظر من أين أتيت » . وفي حالتنا لابد من العودة إلى بدايات الفرنكوفونية لفهم مساراتها .

#### أ - نشأة الكلمة :

«ظهرت الكلمة لأول مرة على يد "جوليس" "أغريسي" "و" ميريم ريلنو ، القريب من كومونة باريس . وكان صاحبنا يقصد بها جميع الناطقين بالفرنسية على سطح المعمورة . ولم تلاق الكلمة رواجاً كافياً في وقتها ، واستمرت في كمونها حتى عام ١٩٦٠ ، أي في نهاية الفترة الاستعمارية الفرنسية . ولم

تأخذ الكلمة أبعادها إلا بعد نيل الشعوب المستعمرة استقلالها ، أي بعد انتشار وسائل الاعلام الحديثة وغروب العصر الاستعماري وبروز الهوية الكيببكية .

وإذا قارنا الفرنكوفونية بالجرما نوفيلية أو بالاسبانوفونية نجد أن مسارها مختلف ، إذ أن بقعتها الجغرافية مبعثرة بعكس الحركتين الأخريين . فبعد الاستقلال اختار عدد من البلدان اللغة الفرنسية كلغة للتعليم في كافة مراحلها . كما استفادت من التطورات السريعة التي تمت في مجال الاتصالات السمعية والمرئية والمواصلات الجوية والبرية والبحرية ، مما ساهم في ربط المستعمرات القديمة بفرنسا وباللغة الفرنسية . يضاف إلى ذلك عنصر هام ، وهو أن اللغة الفرنسية حتى الستينات كانت لغة محكية في كيبك (كندا) داخل العائلات وفي الطقوس الدينية فقط . وفي الستينات أصبحت لغة الأعمال التجارية والمؤسسات والدوائر ، فاتخذت المطالبة بالهوية الوطنية والثقافية بعداً اجتماعياً وسياسياً .

وبعد الستينات تجسدت الفرنكوفونية في بعض المؤسسات كمؤسسة الأوبلف AUPELF ( منظمة الجامعات الناطقة جزئياً أو كلياً باللغة الفرنسية) التي أسست في عام ١٩٦١ . وأخذت زخماً جديداً على يد شخصيات عالمية كالرئيس السينغالي ليوبولد سنغور الذي اعتبر أن شمس اللغة الفرنسية تسطع خارج فرنسا ، وكذلك رئيس النيجر هماتي ديوري والرئيس التونسي الحبيب بورقيبة وملك كمبوديا الأمير نورودم سيها نوك ... وازدادت المؤسسات والمنظمات الفرنكوفونية كمؤتمر وزراء التربية الفرنكوفونيين والجمعية الدولية للبرلمانيين الناطقين بالفرنسية واتحاد أساتذة اللغة الفرنسية . وفي الثمانينات بدأت مؤتمرات قمة البلدان الفرنكوفونية ، فاتعد أول مؤتمر لها في فرساي عام ١٩٨٦ وحضره ٤١ بلداً ثم في كيبك عام ١٩٨٧ وداكار عام ١٩٨٩ وباريس عام ١٩٩١ وموريشيوس عام ١٩٩٣ وكوتونو عام ١٩٩٥ .

## ب - اللغة الفرنسية والفرنكوفونية :

إلى جانب اللغة الفرنسية داخل حدود فرنسا ، هناك لغة فرنسية أوسع غدتها البلدان الفرنكوفونية وتركت بصماتها على المفردات والتراكيب واللفظ وعلى النحو أحياناً .

ف نجد في كيبك وبلجيكا كلمات فرنسية قديمة كانت تستعمل في فرنسا منذ ثلاثة أو أربعة قرون ، وما زالت متداولة فيهما مثل NANANTE OCTANTE SEPTANTE لتسعين وثمانين وسبعين ؛ وكلمة CHAUDRON التي تعني الخلقين والدست تستعمل في كيبك للدلالة على الطنجرة الصغيرة . كما نجد عدداً هائلاً من المفردات المستحدثة الشائعة في هذا البلد الفرنكفوني أو الفرنسي العادي مثل GIEVER أضرب CADOTER أهدي Camamlerer أنتن Cigareltter ضيق سيجارة encieinten حبل .

كما نجد عبارات محلية مثل leon pour للدلالة على الاعتراف بالديون . أما في لغة الجوال في كيبك فتستعمل كلمة leonjour لكل الأوقات وحتى في الليل ، وتستعمل كلمة char للدلالة على السيارة وليس على الدبابة ، و chum صديق وصديقة ، و icitte بدل ici الفرنسية . وفيها تكثر المشتائم الدينية ، علماً بأن هذا النوع من المشتائم أصبح نادراً في المجتمع الفرنسي المعاصر . ويستعمل الكليبيكيون بعض الكلمات الفرنسية ويعطونها معاني خاصة ، ف كلمة innocent لا تعني البريء بل الساذج . ويميلون كذلك إلى تأنيث المهن التي مازالت مذكّرة في فرنسا (une professeune) . أما اللفظ فما زال متأثراً بلفظ القرن السابع عشر عندما اجتاح الجنرال لافاييت هذا الجزء من الشمال الأمريكي . فيدل toi و moi تقول لغة الجوال .... moe , toe ....

ونجد في لغة هايتي مفردات تدل على النبات والحيوان أو المؤسسات ، مما لا وجود لها في فرنسا ، كما نعثر على مفردات نابغة من الأفق التخيلي الخاص بهذه الجزيرة .

فإلى جانب اللغة الأم أو اللهجة الأم ، هناك لغة ثانية يستعملها الكتاب الفرنكوفونيون ، وهي الفرنسية . وعندما نسال كاتباً جزائرياً أو مغربياً أو لبنانياً ، لماذا تكتب باللغة الفرنسية ، نجد أن الإجابات متعددة . فمنهم من يشعر بالحرَج من عدم الكتابة بالعربية إما لعجزه عن ذلك وإما لسهولة التداول بالفرنسية التي يملك ناصيتها والتي كانت في المحصلة لغة المستعمر (بالكسر) . فالفرنسية بالنسبة لهذه الفئة من الفرنكوفونيين هي لغة أجنبية ، لغة التواطؤ والاستلاب ولكنها أيضاً لغة يستطيع المرء أن يكتشف فيها ذاته . وخير من عبر عن هواجس اللغة هو الكاتب المغربي عبد الكبير الخطيبي في كتابه *Amour bilingue* الذي صدر عام ١٩٨٣ (أي الحب المزدوج للغة) ، إذ يقول : «ياله من حب منع . فكل لحظة تستطيع اللغة الأجنبية دون حدود أن تنكشف على ذاتها وتصبح عصية على كل ترجمة . فتقول : إني وسط بين لغتين ، فكأنما توجهت نحو الوسط ، كأنما ابتعدت عنه » . وكثيراً ما يعبر الخطيبي في كتابه هذا عن تبنّي اللغات له ، كأنه طفل يتيم يبحث عن شكل من أشكال التبنّي . «فمن تبنّي إلى تبنّي تراءى لي أنني خلقت من اللغة ذاتها » . فازدواجية اللغة هي «حظي الكبير وهي أيضاً هاويتي السحيقة » . وكثيراً ما يلجأ الخطيبي إلى كلمات العشق والغرام في معرض حديثه عن اللغة . فازدواجية اللغة هي مغامرة رائعة تخلق الدوار في الرأس ، شأنها شأن المغامرة العاطفية الصاعقة . فيقول : « يالجنون اللغة ، ياله من جنون رقيق . ياللسعادة العسيرة على الوصف . لن أقول إلا هذه العبارة : علميني كيف أنطق بلغاتك » .

## ج - الآداب الفرنكوفونية :

لأستطيع في هذه العجالة إلا وضع رسم الخطوط العريضة لآداب الفرنكوفونية . وقد آثرت استعمال الجمع لا المفرد ، للحجم الهائل من الروايات والدواوين والمجموعات القصصية والمسرحيات وكتب المحاولات التي تملأ رفوف المكتبات ، ولخصوصية كل لون من ألوان الأدب الفرنكوفوني ، ولفرادة كل كاتب .

مايلفت النظر في عدد من الابداعات الأدبية الفرنكوفونية هو الاعتماد على جوّ الأدب الشفهي الذي نستشف منه الأصل المحكي ربّما بعباراته المحلية، وربّما بطريقته في السرد . فخلف اللغة الفرنسية هناك نسيج أصلي روي باللغة الأم وحمل عقلية وقيماً وطرق تعبير خاصة . ولهذا التعشيق بين النص الظاهر والنص الباطن غنى كبير لا للغة الفرنسية فحسب وإنما للمخيل فيها . فهذا مثلاً المخرج السينمائي المبدع التونسي ناصر خمير في روايته « الغولة » ( ١٩٨٤ ) يستوحي حكايات الجذات عن السحر والطلاسم والتعزيم وعوالم الجن والغول في التراث الشعبي . وهذا الكاتب المالي أمادوهيماتى با ( ١٩٠٠ - ١٩٩١ ) يكرس حياته ليجمع التراث الشعبي الشفهي ويعيد قراءاته ويستوحيه في روايته « وانغرين وغرائب القدر » . ومن أقواله المأثورة : « كلما يموت عجوز تحترق مكتبة بكاملها » . أما كتاب « حكايات أمادوكومبا » للكاتب السينغالي بيراغو ديوب ( ١٩٠٦ - ١٩٨٩ ) فقد طافت العالم كلّها لطرافتها ونقلها المبتكر للتراث المردي السينغالي .

إلى جانب التأثير بالأدب الشفهي ، أفرزت الآداب الفرنكوفونية ابداعات نابغة من الألوان المحلية وقضاءات الشعوب المختلفة والمجتمعات المتباينة .

فتناولت العادات والمعتقدات والخرافات والأساطير والأحلام والطموحات التي لا تمت إلى الشعب الفرنسي بصلة ، اللهم الصلة اللغوية ، مما أثرى الأدب الفرنسي ووسّع آفاقه وعمّق مواضيعه وجعل منه أدباً كونياً ، بعد أن كان أدب أمة محدّدة .

وبما أن الكتاب يشعرون بالتحدي اللغوي عندما يقدمون على الكتابة بالفرنسية ، وبما أنهم يريدون أن يصلوا إلى صفوة القراء والمثقفين ، كان عليهم أن يكتبوا الفرنسية مع هاجس الحفاظ على مستوى فيها رفيع ، بحيث ينافسون الكتاب الفرنسيين أنفسهم . ولم تكن العملية سهلة في البداية ، ولكن نبغ عدد من الكتاب الفرنكوفونيين الذين يكتبون الفرنسية أفضل من أدبائها الأقحاح ، فانتزعوا إعجاب القراء الفرنسيين أنفسهم . وأذكر من هؤلاء تمثيلاً لاحصراً اللبنايين جورج شحادة وأمين المعلوف والسينغالي ليوبولد سنغور والموريسي ايميه سيثير ، ممن يكتبون لغة فرنسية أنيقة ويعرفون أسرار هذه اللغة ويفجرون الأساليب المبتكرة فيها . وهذه ظاهرة نجدها في الأدبين الانكليزي والفرنسي ، إذ اضحى الأجانب يكتبون هاتين اللغتين أفضل من بينهما وبناتهما .

## د - الفضاء العالمي للفرنكوفونية :

تنتشر اللغة الفرنسية والثقافة الفرنكوفونية في القارات الخمس وتمثّل حوالي ٢٠٪ من سكان العالم . أما المناطق الأكثر فرنكوفونية فهي المغرب العربي وأوروبا الغربية وجزر المحيط الهندي وبلدان أفريقيا المتاخمة للصحراء الكبرى . وتتجاوز الفرنكوفونية ربع السكان في كلّ من موناكو واللوكسمبورغ والجزائر وبلجيكا وكندا والكونغو وساحل العاج والغابون ولبنان وجزر موريشيوس وتونس والمغرب .

وللدفقة ، لابد من التمييز بين الفرنكوفوني الحقيقي والفرنكوفوني الذي خلقته بعض المناسبات ومتعلم اللغة الفرنسية . فيتقن الصنف الأول اللغة الفرنسية ، لأنها بمثابة اللغة الأم عنده فيتكلمها بطلاقة ويتعامل بها في حياته اليومية . ويبلغ عدد الذين ينتمون إلى هذا الصنف ١٠٥ ملايين (بالإضافة إلى سكان فرنسا طبعاً) . أما الصنف الثاني فيدور في فلك الفرنكوفونية ، ولكن ممارسته اللغة الفرنسية محدودة ، فليست الفرنسية لغة الحياة اليومية لديه . ويبلغ عدد المنتمين إلى هذا الصنف حوالي ٥٥ مليوناً . ويصل عدد متعلمي ومحبي اللغة الفرنسية ممن ينتمون إلى الصنف الثالث حوالي ١٠٠ مليون ممن درسوا الفرنسية للتخاطب مع الأجانب ولكن دون تعمق .

ويبلغ الآن عدد البلدان الفرنكوفونية ٤٦ بلداً هي اندورا وبنين وبلجيكا وبلغاريا وبوركينا فاسو وبوروندي وكامبوديا والكامرون وكندا والرأس الأخضر وأفريقيا الوسطى وجزر القمر والكونغو وساحل العاج وجيبوتي والدمينيكان ومصر والغابون وغينيا وغينيا بيساو وغينيا الاستوائية وهايتي ولاوس ولبنان واللكسمبورغ ومدغشقر ومالي والمغرب وجزر موريشيوس وموريتانيا ومولداвия وموناكو والنيجر ورومانيا وراواندا وسانت لوسي وسان توماس أي برنس والسينغال والسيشيل وسويسرا وتشاد وتوغو وتونس وفانواتو والفيتنام وزائير والريونيون والكرائيب وغويانا والغوادلووب ومدغشقر والمارتينيك وكاليدونيا ، بالإضافة إلى اللوزيان ونيوها مياشاير وانكلترا الجديدة (وكلها في الولايات المتحدة) وقال داوستي (في إيطاليا) ، دون ذكر البلد الأصل الذي هو فرنسا تضاف إلى هذه اللائحة كل من سوريا واسرائيل ومايوت ، كأعضاء شرف . وبوجيز العبارة يمكن القول إن أكثر من ربع سكان العالم هم فرنكو فونيون (بالمعنى الواسع للكلمة) .



## هـ - وسائل الاعلام الفرنكوفونية :

في مؤتمر باريس المنعقد في شباط ١٩٨٦ ، أعار رؤساء الدول الفرنكوفونية وسائل الاعلام رعاية خاصة ، لاستيما وأن عالمية الاتصالات تستدعي تضافر الجهود لإبراز اللغة الفرنسية وثقافتها وآدابها وفنونها وجعلها وسيلة تواصل بين البشر .

وتذكر الإحصائيات وجود أكثر من ٢٠٠٠ دورية ناطقة بالفرنسية خارج حدود فرنسا ، تضاف إليها ٣٠٨٠ جريدة يومية وإسبوعية أو مجلة مصورة . هذا بالإضافة إلى الأربعين ألف مطبوعة دورية التي تصدر في فرنسا. ويذكر المجلس الأعلى للوسائل السمعية البصرية عام ١٩٩٣ وجود خمس إذاعات وطنية في فرنسا ٤٨ إذاعة محلية و ٤٨ محطة تلفزيونية وطنية ومحلية تغطي فرنسا وحدها . فمع المحطات البلجيكية والسويسرية والكيبوكية والأفريقية والمغربية والشرق أوسطية عرفت وسائل الاعلام المزدوجة توسعاً منقطع النظير خلال العقد الأخير . أما المحطة الدولية الناطقة بالفرنسية والتي استحوذت على رعاية مؤتمرات القمة الفرنكوفونية فهي محطة TV٥ التي أنشئت عام ١٩٨٨ .

و إلى جانب وكالات الأنباء الوطنية العديدة تظهر وكالة الصحافة الفرنسية من أهم الوكالات العالمية التي تنافس الاسوشيتيد برس الأمريكية ورويتر الانكليزية فتبث أكثر من مليوني كلمة يومياً وبثت لغات مختلفة تحتل الفرنسية فيها مركز الصدارة ؛ هذا بالإضافة إلى توسع شبكة الاسترنيوت وفرنستها جزئياً .

و إذا أخذنا حوض البحر الأبيض المتوسط كمثال ، وجدنا أن الصحافة المكتوبة بالفرنسية كانت منتشرة في الحواضر المطلة على هذا البحر إبان

القرن التاسع عشر . واستمرت الظاهرة بعيد الحرب العالمية الأولى . ومن هذه الصحف لابدّ من ذكر Spectateun oiental في أزмир و Le Moniteun ottoman في الأستانة و «حديقة الأفكار» التي أصدرها خليل الخوري في بيروت و Le Messages d , Athenes في أثينا و Journal d , Orient , istanboul في اسطنبول أيضاً و L' Orient التي أسسها في بيروت عام ١٩٢٤ اللبناني جورج النقاش . وتذكر الاحصائيات أنه كان يصدر في الاسكندرية والقاهرة عام ١٩٢٦ تسع جرائد يومية بالفرنسية ومايزيد عن ٣٠ مجلة . هذا بالإضافة إلى ماكان يصدر في أفريقيا الشمالية وإسبانيا وإيطاليا . وعملياً حتى الحرب العالمية الثانية كانت اللغة الفرنسية هي اللغة السائدة على حوض البحر الأبيض المتوسط وبلدانه وشعوبه .

وفي نهاية الثمانينات شهدت وسائل الاعلام المرئية توسعاً هائلاً ، بسبب تطوير الاتصالات الحديثة وإطلاق مجموعات من الاستثمار الصناعية من الجيل الثاني . ففي عام ١٩٩٤ بدأت محطة Cfr (التي تستقي برامجها من مجموعة المحطات الفرنسية ) تبثّ عبر خمسة أقمار صناعية مايزيد على عشرة آلاف ساعة سنوياً توزّع على ٨٧ محطة تلفزيونية في العالم ممّن تسعى إلى تحديث برامجها المرئية . أما محطة TV٥ فتبثّ ٢٤ ساعة على ٢٤ وتستخدم أربعة أقمار صناعية ويلتقط برامجها أكثر من ١٠٠ بلد في العالم . بالإضافة إلى محطة Euro - news التي تبثّ من مدينة ليون بخمس لغات ، وذلك منذ ١٩٩٣/١/١ ، ومحطات أخرى منها الخاضع للاشتراك ومنها المفتوح .

وأمام الغزو الاعلامي للفضاء ، تظهر المنافسة شديدة بين الدول الكبرى أو مختلف التكتلات في العالم . وأثناء المؤتمر الخامس للفرنكوفونية

الذي انعقد في نهاية ١٩٩٥ أعرب الرئيس شيراك عن قلقه من اختلال التوازن الاعلامي ورجحان الكفة لجانب اللغة الانكليزية فقال : « إن ٩٠٪ من المعلومات التي تنقلها شبكة انترنت تمرّ باللغة الانكليزية . إنني أطلب من الفرنتوفونية أن تقوم بحملة واسعة للتوسع في التعددية اللغوية والتنوع الثقافي في مجالات الاعلام وسبله »<sup>(١)</sup>

وبسبب هيمنة وسائل الاعلام المرئية على المكتوبة والمسموعة ، تراجعت مبيعات عدد من الصحف ، لابل مات عدد منها وأصبح ذكرى للتاريخ. ويلعب الحضور التلفزيوني في الأحداث الكبرى في العالم دوراً سحرياً على المشاهد أكثر بكثير من النص المقروء أو المسموع فقط .

فسرعة نقل الحدث من كل بقاع الدنيا والاطار الفني الذي يحيط به يجعلان من التلفزيون خزاناً من المشاعر والتأثيرات التي قد تصدق وقد لاتصدق. ولاشك أن وسائل الاعلام الانكليزية في حرب الخليج قد نقلت الأحداث من وجهة نظرها ، وأخذت عليها وسائل الاعلام الأخرى . ولم تكتشف اللعبة إلا بعد فوات الأوان . ولذا فقد بدأت وسائل الاعلام الأوروبية تميل إلى نوع من الحرية والاستقلالية ، خوفاً من الوقوع في التبعية لأمريكا .

وبسبب الثورات الاعلامية الحالية وتطور تقنية الاعلام وسيطرة الصورة وتداخل الوظيفة الاعلامية والوظيفة التواصلية ، نشأت الآن في العالم آلة إعلامية رهيبه دخلت إلى كل بيت ووصلت إلى مليارات البشر . وتحاول الفرنتوفونية أن تخلق لها طريقاً واضحاً في هذه الغابة الهائلة .

---

(١) وردت في مقالة : « وسائل الاعلام الفرنتوفونية في العالم » لجيل كريمير في كتاب جماعي : le Francophonie , Fresgne et mesoigue .

## ٢) العرب والفرنكوفونية :

يحتل العالم العربي حيزاً واسعاً من خريطة الفرنكوفونية ، وذلك لأسباب سياسية وخاصة ، ولاشك أن الحقبة الاستعمارية لعبت دوراً في فرض اللغة الفرنسية على الشعوب المستعمرة ، لا سيما في بلدان المغرب العربي . إلا أن خصوصية بلدان حوض البحر الأبيض المتوسط هي التواصل فيما بينها منذ القدم ، وبأشكال شتى منها التجارة والغزو والحرب والسلم . ويقتضي هذا التواصل اتقان لغات الشعوب الأخرى . لذا نجد كتاباً كباراً من أصول مغربية ومصرية وسورية كتبوا باليونانية واللاتينية والتركية ثم بالفرنسية والاطالية والانكليزية ، حتى قبل وصول المستعمرين وغزوهم لبلداننا . يضاف إلى ذلك أن التعدد اللغوي ذا المنشأ العرقي أو الديني جعل من هذه المنطقة بوتقة تتفاعل فيها لغات عدة ، وعلى رأسها اللغة العربية . إلى جانب هذه الظاهرة ، مال عدد من الكتّاب المهجريين إلى الكتابة بالعربية وبالانكليزية والاسبانية والبرتغالية أيضاً . وهذا كله يدل على أن ظاهرة التعدد اللغوي ، أو الكتابة بلغات غير اللغة العربية الأم ، قديمة في هذه المنطقة وتشكل لوناً من ألوان شخصيتها .

إلا أن العصر الاستعماري لعب دوراً في تغليب لغة المستعمر على اللغة العربية الأم ، لابل ساهم في إضعافها ومحاولة طمسها ، كما فعل الفرنسيون في الجزائر . وارتبط الأدب المكتوب بالفرنسية وقتئذ بالطابع الاستعماري ، وهو ما أطلق عليه اسم أدب «القدم السوداء» (pied - noir) الذي يتغنى بالحنين إلى تراب الوطن الاصلي ، أي المغرب والجزائر وتونس ، ويلجأ إلى صور وعبارات وتلميحات ذات منشأ شرقي ، ولكنه في المحصلة مرتبط فكرياً

وايديولوجياً بباريس وبالدولة المستعمرة . بيد أن هذا اللون من الأدب الفرنكوفوني المتمثل بالتونسي البير ميمّي والجزائريين جان عمروش والبير كامو صار جزءاً من الأدب الفرنسي العادي ، حتى ولو كانت بعض ملامحه شرقية وعربية . ومن ناحية الكم ، لم يكتب في الفترة الاستعمارية عدد كبير من الكتب الفرنكوفونية المهمة ، مقارنة بالسنين الطويلة التي سبقت حركات الاستقلال .

والحق يقال إن العصر الذهبي للفرنكوفونية العربية أتى بعد الاستعمار أساساً ؛ وبدأ في المغرب مع مجلة «أنفاس» Souffles عام ١٩٦٦ ، وفي تونس إبان السبعينات . ويبقى الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية الآن أهم أدب فرنكوفوني ، بعد استقلال الجزائر بقرود .

وقد عبر عدد من الكتاب الفرنكوفونيين العرب عن هجرتهم اللغوية بكلمات مأساوية ، نظراً لواقع الانقسام اللغوي الذي خلقه الاستعمار . فهذه الجزائرية آسيا الجبار تقول في كتابها «الحب والفننازيا» (١٩٨٥): «إن اللغة الفرنسية بالنسبة لي هي لغة زوجة أبي الفظة» . وهذا الكاتب التونسي عبد الوهاب مذنب يقول : « إن قدر الكتاب المغاربة هو الرفرفة بين اللغات ، مع خطر الدوار » . أما الجزائري كاتب ياسين فيرى أن «الكاتب الجزائري الذي يكتب بالفرنسية موضوع بين خطي نار مما يضطره إلى الابتكار والارتجال والتجديد» <sup>(١)</sup> . فقد طوّع الكتاب العرب الفرنكوفونيون اللغة الفرنسية بحيث صارت تعبر عن حريتهم وهويتهم وخصوصيتهم ، مع أنها كانت أصلاً لغة

(١) وردت هذه الجملة في تقديم الأدب الجزائري الفرنكوفوني ، ضمن كتاب «الآداب الفرنكوفونية في العالم العربي» ص ٩

Littérature , franco phones , du monde apo . be . Paris , Nathan , ١٩٩٤ .

المستعمر ، في غالب الأحيان . وبدل أن تكون هذه اللغة خضوعاً لثقافة الآخر ، أصبحت لدى الجيل الشاب وسيلة لرفض هيمنة هذا الآخر ومقاومة تسلطه وتجاوز ألقه المحدود . ويرى عبد الكبير خطيب أن الإردواجية اللغوية توفر للكاتب «حرية رائعة» .

أما في المشرق فقد ساهمت اللغة الفرنسية في تحديث الأدب العربي ، لاسيما في عصر النهضة . وقد كان النهضةيون المشارقة يتقنون هذه اللغة ويترجمون منها وينقلون عبرها أفكار الثورة الفرنسية والتحرر والعلمانية . وساهم الجيل الثاني من الكتاب في ترسيخ السورالية العربية المكتوبة بالفرنسية ، ومنهم جورج حنين وجويس منصور ورمسيس يونان وجورج شحادة ومحمد خير الدين وحبيب طنغور ، لاسيما وأن كبار السوراليين الفرنسيين تصدوا لدولتهم الاستعمارية وأيدوا حركات الاستقلال الناشئة في المغرب العربي كشورة عبد الكريم في المغرب عام ١٩٢٥ وشجعوا فكرة النزوجة negritude في أفريقيا السوداء .

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

وبالرغم من أن الكتابة بالفرنسية تمذ جسوراً متينة مع العالم ، إلا أن الارتهاان اللغوي قد يؤدي إلى ارتهاان ثقافي واتسلاخ عن الهوية . ولذا نلاحظ في السنوات الأخيرة محاولة بعض الفرنكوفونيين العرب الكتابة بالعربية أيضاً . وهذا مافعله تمثيلاً لاحتصار الجزائري رشيد بوجدر والمغربي عبد الكبير خطيب والمغربي عبد اللطيف اللعبي والتونسي صلاح غرمدي والتونسي عبد الوهاب منب والتونسي سمير مرزوقي واللبناني صلاح ستيّة . صحيح أن الفرنكوفونيين العرب قد تناولوا في كتبهم مواضيع عربية ، وأثروا اللغة الفرنسية بعدد من المفردات والعبارات والأمثال العربية ، ولكنهم في كثير من الأحيان يعيشون اغتراباً لغوياً ثقافياً مرّاً ، وبخاصة أولئك الذين لم تتح لهم

الفرصة لاتقان لغة الضاد أي لغة الأجداد . فكثيراً مايعبرون عن حنينهم إلى ذلك الكنز الذي لم يملكوه و إلى ذلك النبع الذي لم يشربوا منه ، شأنهم في ذلك شأن الولد المتبنّى ، كما يقول عبد الكبير الخطيبي أو شأن البنت الصغيرة اليتيمة الأم التي تعيش في كنف زوجة أبيها الفظة ، كما تقول آسيا الجبار .

من هذه الهواجس ، يبقى الأدب الفرنكوفوني العربي أدباً سكنه القلق ويستحوذ عليه الشعور بالاغتراب والتشظي . وهما في المحصلة سمتان من سمات الأدب الرفيع .

• • •

وهكذا تظهر الفرنكوفونية ، بعد أن تخلّصت من شوائبها الاستعمارية ، حركة لغوية ثقافية انتشرت في بلدان مختلفة فوق القارات الخمس . وحظي حوض البحر الأبيض المتوسط بنصيب كبير منها ، لاسبب حروب نابوليون بوناپرت وغزوه لمصر ، وانما بسبب المفكرين التنويريين من أمثال روسو وفولتير ومونتسكيو وديرو الذين ساهموا في نشر الثقافة الفرنسية ، وبسبب الكتاب الفرنسيين الكبار والانطباعيين والسرياليين ، وبسبب الأخوين لوميرر واكتشافهما السينما وبسبب جميع من أسهموا في تطوير الفكر والأدب والفنون والعلوم ونقلوها من فرنسا إلى العالم . ولعبت الفرنكوفونية دوراً متميزاً في الاسكندرية حتى الستينات من هذا القرن ، وجعلت منها عروس البحر الأبيض المتوسط المفتوحة على العالم . ومع أن التنافس والتطاحن بين اللغتين الانكليزية والفرنسية قد خلقا بؤراً سياسية متأزمة أحياناً ، إلا أنهما قد ساهما في إثراء التراث الانساني . وستحل الكارثة ، إذا هيمنت اللغة والثقافة الانكليزية على العالم ، وصار هناك قطب ثقافي واحد . ففي التعددية تحفيز على الابداع والابتكار . و الفرنكوفونية بألوانها المختلفة جزء من هذه التعددية التي يحتاج إليها العالم ، لابل النظام العالمي الجديد .

■ ■

## الفرنكوفونية وعالمية اللغة

### ■ انطوان مقدسي ■

كان من حسن حظي أنني دُعيت ، أنا وزميل سوري آخر ، كل منا نحن الأثنين باسمه الخاص ، للاشتراك في لقاء الفرنكوفونية (باريس - تموز - ١٩٨٧ ) . إذ جعلني اللقاء أتعرف عن كثب على واحدة من الظواهر الأبلغ تعبيراً عن التنظيم السياسي - الثقافي - الاقتصادي للعالم عند نهاية هذا القرن وبداية الذي يليه . كنت أجهل تقريباً كل شيء عن المسألة موضوع اللقاء ، وهي «اللغة الفرنسية في الهيئات الدولية (الأمم المتحدة والدوائر الكثيرة المنبثقة عنها والتابعة لها . ) فأثرت تقديم نص طويل نسبياً أسائل فيه عن عالمية اللغة الفرنسية اليوم ، وكان قد كرّس لها أديب فرنسي معروف هو انطوان دوز يغارول ( ١٧٥٣ - ١٨١١ ) كتاباً نشره عام ١٧٩٤ ، وأسائل بالتالي عما يمكن - ويجب أن تكون عليه لغة قد تدعى العالمية في عصر يقظة الشعوب والثقافات ومحاولات كل منها - وبينها اللغة العربية طبعاً - احتلال موقع متميز بين اللغات والثقافات الكبرى .

اشتركت في ذلك اللقاء وفود تمثل قرابة خمسين دولة ، جلهم من افريقيا والباقيون من أوروبا وأمريكا وآسيا ، أذكر منهم على سبيل المثال بلجيكا وسويسرا والنمسا وكندا ولبنان وغيرهم وغيرهم . وترأس الجلسات كلها التي



استمرت أربعة أيام متوالية «ليوبولد سنغور لمكاتبته السياسية والأدبية الرفيعة. فهو الذي حقق الاستقلال لوطنه السنغال ، وترأس دولته سنوات ، كما أن شعره المكتوب بالفرنسية كلاسيكي في فرنسا ذاتها، شأنه شأن «كاتب ياسين» الجزائري و « جورج شحادة» اللبناي .

لم تنشر وقائع لقاء ١٩٨٧ ، إذا اعتبروه بمثابة تمهيد للقاء آخر عقد بعد حوالي سنة في كندا ، وكان عليه أن يتصدى لمعالجة المشكلات السياسية والتنظيمية والثقافية وغيرها الكثيرة ، التي تطرحها مجموعة إنسانية بحجم الفرنكوفونية وامتدادها . ولهذا اشترك فيه عدد كبير من رؤساء الدول المجموعة وبينهم «فرايسوا ميتران» .

فكرت بادئ الأمر أن ألخص لمجلة الآداب الأجنبية بحثي . ولكنني تأكدت لدى مراجعته أن ثمة تحولات كثيرة طرأت على العالم أثناء السنوات العشر التي تفصلنا عن لقاء باريس (١٩٨٧ - ١٩٩٧) بفئت عناصر موضوعي ومعطيات اللقاء وجعلتها لحد كبير من الماضي . إلا أنني كنت قد استخلصت من لقاء باريس ونقاشاته أربع مشكلات أساسية تكاد تكون مترابطة مع بعضها ، عادت إلي وأنا أعيد التأمل فيما قيل يومها على ضوء مشكلاتنا الراهنة ، والتي ستبقى كذلك لزمان طويل .

قلت يومها :

- علام تنظم فرنسا لقاء تكاليفه ألوف ، وربما مئات ألوف الفرنكات لمسألة ثانوية بالقياس إلى المشكلات التي يمكن أن تعالجها الفرنكوفونية وهي كثيرة ، منها على سبيل المثال : نشر اللغة الفرنسية عالمياً أو إغناء الثقافة الفرنسية بجعلها تتسع لمشكلات إفريقيا ، على غرار مافعل كل من الروائيين عبد الله الساجي وأكيراإي ؛ الأول من وجهة نظر أفريقيا المسلمة ، والثاني

للتتركيز على مشكلات هجرة السود إلى فرنسا . هذا بالإضافة إلى شعر سنغور الذي هو من مستوى إنساني رفيع . ومن ثم أليس الهام في المحافل الدولية . هو إبلاغ موقف فرنسا من مشكلة مطروحة إلى المعنيين ، سيان استخدم المتحدث هذه اللغة أو تلك ؟ أوليست الفكرة أخطر شأناً من اللسان الذي يودها ؟

الواقع أن ثمة صراعاً ضمنيّاً ، وإن كان بادياً للعيان ، بين الفرنكوفونية والكومنولث ، أو إذا شئت بين الفرنسية والانكليزية على الموقع الأول عالمياً ، يعرف الفرنسيون مسبقاً أنهم مهزومون في هذا الصراع وأن لغات أخرى كثيرة تنافسهم في هذا المجال ، منها الإسبانية مثلاً . فالذين يستخدمون الانكليزية كلغة طبيعية أكبر عدداً بكثير من الذين يستخدمون الفرنسية . هناك الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا وأستراليا وكندا (جل سكانها) وإيرلندا ..... لايل إن الانكليزية غزت الفرنسية في عقر دارها ، هي وغيرها من لغات أخرى كثيرة من مستوى رفيع . فايتمبل (Etiemble) ، وهو واحد من كبار المتخصصين العالميين في الأدب المقارن وأستاذ هذه المادة في جامعة باريس الثالثة ، وضع لمسنوات قليلة كتاباً بعنوان : «هل تتكلم الفرنسية الانكليزية ؟ (partes - vouts a frainglais) معا يدل على أن الانكليزية صارت جزءاً من الفرنسية العادية في الحديث اليومي .

كما أذكر أيضاً أن المندوب الألماني إلى الاجتماع التمهيدي للقاء الحضارتين العربية والغربية عام ١٩٧٧ ، قال : « لقد اخترنا هامبورغ لهذا اللقاء ، لأن أهلها يفاخرون بأنهم كلهم يجيدون الانكليزية » . مع أن الألماني كان قبل الحرب العالمية الثانية لايجوز لنفسه استخدام لغة غير الألمانية حتى ولو كان يجيد التكلم بلغات أخرى . ومعلوم أنك أين وأنى توجهت اليوم في هذا العالم الفسيح وأجد إنساناً أو أكثر ييسرّ بلغة انكليزية مقبولة تحرك بين المطار والفندق ودوائر الشرطة وغيرها من المؤسسات العامة والخاصة .

أضف أن دوائر البحث العلمي للعلوم الدقيقة الأكثر ظليعية ، أقصد التي تنشئ العلم الحديث ، متواجدة ، جلّها إن لم يكن كلها أحياناً ، هي وتطبيقاتها ومجالاتها في الولايات المتحدة الأمريكية . فمن الطبيعي أن تصير الانكليزية لغة العلم ؛ فالذي لا يتقنها عاجز عن أن يقوم ببحث علمي جدير بهذا الأسم . وهذا ماتأكدت منه عندما اشتركت عام ١٩٨٢ في لقاء وارسو للمترجمين في العالم . حيث بحثت في جملة مابحث ، المصطلحات العلمية التي تحت يومياً بالعشرات . فالمجلات التي تنشر هذه المصطلحات هي و «بنوك المصطلحات» لاتنطق إلا بالانكليزية .

مامن شك عندي أن أولي الأمر في فرنسا يعرفون هذا كله وغيره أكثر مني بكثير . وقد ذكرهم المثقفون والدبلوماسيون الأفارقة أكثر من مرة طوال لقاء باريس بهذا الواقع المرّ وهو أن المندوبين الفرنسيين إلى المحافل الدولية ، يؤثرون التحدث بالانكليزية ، في حين أنهم هم الأفارقة لايتحدثون إلا بالفرنسية . ومازلت شخصياً أثناء اللقاء وبعده أسأل عن دواعي لقاء ضخم لبحث قضية مقضية ؟

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

ويبقى الجواب عن سؤالي معلقاً إلى أن قرأت في صحيفة «لوموند» عدد السبت ١ حزيران ١٩٩٦ مقالاً لوزير الثقافة الفرنسي هو بالحقيقة تنبيه وإنذار ... إلى أن أنترنت يشكل اليوم وبعده إلى ماشاء الله خطراً على الثقافة الفرنسية ، لا لأن ٩٠٪ من وثائقه منشورة بالانكليزية الأمريكية وحسب ولا لأن الشطر الفرنسي من هذه المنشورات يقدم بالانكليزية ومن وجهة نظر الجامعات الأمريكية وحسب أيضاً - وهذا طبيعي لأن أنترنت أمريكي - . ولكن لأن فسحة أنترنت تمتد متسارعة بحيث تصير بسعة وحجم ذاكرة العالم طويلاً وعرضاً وعمقاً وارتفاعاً . فما هو حاضر فيها حاضر للعالم . وما هو غائب عنها غالب عالمياً ، كما يقول وزير الثقافة الفرنسي . لكأنها وحدها فسحة

النور ، وما تبقى ظلام . أو لكأنها فسحة الشعور وماعداها فسحة اللاشعور .  
ويحزُّ في نفس الوزير الفرنسي أن المبدعين الفرنسيين مهمشون في فسحة  
أنترنت ، فهم غائبون عن العالم كما يقول الوزير .

أجل . «الحضور» هو الحاسم في عصر الاعلام المعجم ، والتواصل  
المتمازج بين البشر . فاستخدام الفرنسية في المحافل الدولية هو حضورها في  
هذه المحافل . وحضور الأمة كحضور الفرد الانساني ، سرعان مايتعدى  
السياسة إلى الاقتصاد والشعر والفكر والفن .

قلت :

- إذا كان الفرنسيون ، حكاماً ومثقفين وشعباً ، يعرفون أنه يوم كان  
ريفيارول (١٧٨٤) يؤكد جازماً عالمية اللغة الفرنسية ، هذا اليوم مضى  
وانقضى - والتاريخ هو حيث اللاعودة - فعلام يواصلون معركتهم . وهي  
معركة لغات أخرى كثيرة ؟

الجواب واضح .... للحفاظ على موقعهم المهدد ، وهو اليوم ،  
ولإشعار آخر الثاني بين مواقع اللغات ، فالمهم ترسيخه ومدته ماأمكن .  
والخاسر في رهان الحياة هو الذي يرواح مكانه .

• • •

فالحضور الانساني - الثقافي ويقابله على العموم حضور سياسي -  
اقتصادي هو المشكلة الكبرى الأولى التي استخلصها من لقاء باريس صيف  
١٩٨٧ .

المشكلة الثانية ، هي التلازم الوثيق بين اللغة والمصالح التجارية ، أو  
إذا شئت بين الثقافة والاقتصاد ، كما كان يؤكد ريفيارول في أيامه (١٧٨٤) .  
إن يقول ماخلاصته : الفرنسية اليوم كالثينية في أيامها : أداة التبادل الثقافي

والتجاري في العالم المتمدن . وكان بإمكانه أن يضيف ، والعربية في القرن الرابع الهجري وبعده . أو ليست اليوم فسحة الفرنكوفونية - الأفريقية هي على العموم فسحة الفرنك ؟ وهذا على الضبط مااستهدفه ديغول يوم منح المستعمرات الفرنسية في إفريقيا ومن ثم في العالم حرية الانفصال عن فرنسا ثم أسس الفرنكوفونية ، وحاول بعدها أن يشق لمؤسسته هذه فسحة إضافية في كندا تكون بمثابة موطئ قدم لفرنسا في واحد من معاقل الانكليزية الأهم . فعندما زار «الكبيك» وتجول في ربوعها ، صاح وهو يغادر مونريال : «تحيا الكبيك الفرنسية» . (المستقلة بين قوسين) . وماتزال الكبيك حتى اليوم تناضل من أجل الانفصال عن كندا.

ويبدو لي ، ضمن حدود معرفتي بكتابات ديغول وتصرفاته وتصريحاته، أن الرجل أدرك واحدة من حقائق نهاية هذا القرن الأخطر شأناً . وهي أن عالمنا الراهن والمستقبلي المزدحم بالبشر والذي يوحدته الاعلام ووسائل التواصل المتسارعة ، لابد وأن ينقسم إلى وحدات سياسية - اقتصادية - ثقافية كبرى ، وستكون الفرنكوفونية واحدة منها . هي وأوروبا المتحدة .

أو لم يتجاوز هو والمستشار أدهاور قرابة قرن من مصراعات الدامية بين فرنسا وألمانيا والتي بلغت حدها الأقصى في الحربين العالميتين ، للسير في طريق آخر يؤدي في أوروبا إلى الوحدة والسلام .

ثمة فرق أساسي بين الفرنكوفونية والكونولث علينا أن ننتبه إليه لأنه هو أيضاً من حقائق نهاية هذا القرن ، أقصد الانتقال من العمل الثنائي إلى العمل المخطط . فالكونولث المرن جداً في بنيته وفي علاقته أممه ببعضها هو حصيلة العقلية الانكلوساكسونية الزراعية .

أما الفرنكوفونية وأوروبا الموحدة ، فكل منهما أنشئ ويتطور استناداً

إلى مخطط نظري بتطور الملابس التاريخية ، ويحافظ في الوقت ذاته على هدفه وعلى خطوطه الكبرى .

• • •

### المشكلة الثالثة ، اللغة ذاتها .

كان رئيس اللقاء الشاعر السينغالي ليوبولد سنغور يفتتح جلسات اللقاء بكلمة نسبياً مسهبة يكررها في مداخلاته كلها ، خلاصتها أن الفرنسية لا يمكن أن تأخذ شكلها الصحيح ، وتحتل الموقع الذي تستحقه بين لغات العالم إلا إذا عادت إلى أصولها اللاتينية . يقصد إلى تدريس اللاتينية لفهم الفرنسية وتطويرها ، وتطوير طريقتها في التعبير عن ذاتها وعن عالمها . وهذا يعني أن نعيد إلى اللاتينية الموقع المتميز الذي كان لها عند تأسيس المدارس الثانوية . فهذه المدارس أنشأها الآباء اليسوعيون لمقاومة البروتستانتية ، ومعها المدارس الانجيلية التي دشنها لوثر في ألمانيا ونشرها أتباعه في أوروبا الغربية . فمدارس لوثر كانت ابتدائية وتعتمد في التدريس اللغة العامية . ومعلوم أن لوثر هو أول من ترجم النصوص المسيحية المقدسة من اللاتينية إلى الألمانية العامية .

أما مدارس الآباء اليسوعيين فكانت اللاتينية في نقطة المحور من تعليمهم . وبهذا حققت أربعة أهداف مازال مستمرة حتى أيامنا بشكل أو بآخر .

الهدف الأول ، تكوين نخبة قيادية ، نخبيتها الثقافة ، لا الدم ولا الثروة . فهي إذن مفتوحة لكل الطبقات الاجتماعية . وقد تمتد فيها مدة التدريس سنتين ، فتصير بمستوى الجامعة . وهذا مايشير إليه ديكارت عندما

يقول انه درس التومائية وأتقنتها بحيث تمكن من مناقشتها في مدرسة «لافليش» La fleche اليسوعية الشهيرة .

الهدف الثاني ، مد الخط الانساني بصيغته الأولى أو الكلاسيكية إلى ما بعد عصر النهضة . ومعلوم أن هذا الخط يعتمد تدريس النصوص الاغريقية واللاتينية على اعتبار أنها مركزة حول الانسان أو حول الله والانسان ، لاجل الله وحده كما كانت عليه نصوص العصر الوسيط .

الهدف الثالث ، لقد أخذت الفرنسية شكلها شبه النهائي ، الممتد حتى اليوم ، في القرن السابع عشر مع باسكال وغيره من مفكري وشعراء فرنسا ذلك العصر . فاعتماد اللاتينية في مدارس الآباء اليسوعيين كان بين العوامل الأقوى تأثيراً في تحديث الفرنسية وترسيخها .

الهدف الرابع ، وهو الأهم بالنسبة إلينا خلاصته ماييلي : إن بين درجات التعليم الثلاث ، الثانية هي حيث الثقافة العامة . وهذا ما يؤكد «آلان» Alain في عبارة من الضروري التشديد عليها ، عندما يقول في كتابه «خواطر تربوية» عن التعليم الثانوي : « وقفة ثقافية حرة بين مهنتين : يقصد أن الدرجتين الأولى والثانية (الجامعة) كلتيهما تعدان لمهنة ما ، سيات أكانت الطب أم الاسعافات الأولية التي تقدم في الحالات الطائرة بانتظار وصول الطبيب ، في حين أن الثقافة للثقافة لاتظهر بكل قوتها وقيمتها إلا في التعليم الثانوي .

وتستمر هيمنة مدارس الآباء اليسوعيين في الغرب الأوروبي حتى الثورة الفرنسية التي قلصت في مدرستها مجال اللغات القديمة لتحل محلها اللغات الحية . تلك كانت المرحلة الثانية من مراحل تطور التعليم الثانوي .

المرحلة الثالثة ، هي الراهنة . بدأت في الخمسينات من هذا القرن عندما صاروا يفسحون المجال أكثر فأكثر للعلوم والتقنيات .

فإذ ينادي سنغور بإعادة الاعتبار للاتينية في التدريس ، فإنما يطرح تعارضين مطروحين اليوم في الوطن العربي والعالم كله .

الأول بين التراث والحداثة ،

الثاني بين الثقافة العامة والتخصص ،

المطلوب هو التأليف بين الحدين . ولكن كيف ؟

الجواب عن هذا السؤال يتجاوز موضوعي .

الذي استرعى انتباهي في لقاء باريس هو أن أحداً من المشتركين في اللقاء ، وكان بينهم شخصيات ثقافية من المرتبة الأولى ، لم يعلق على طلب سنغور .

أهذأوا أن موضوع الطلب يتجاوز اللقاء ؟

على الأرجح .

الرابعة هي مشكلة عالمية اللغة ، التي لأدري علام استثارتهما الفرنكوفونية في ذهني .

كان من عادة الأكاديميات المحلية في القرن الثامن عشر ، أن تطرح في بعض مواسمها سؤالاً لقاء جائزة تُمنح للذي يقدم الجواب الأصح والأكمل . فجان جاك روسو دشن دخوله عالم الأدب والفكر في جواب عن سؤال طرحته أكاديمية «ديجون» ما إذا كان تقدم العلوم والفنون قد أسهم في رفع مستوى الأخلاق أم لا ؟ .

وروسو إنسان الطبيعة والمفارقة (أؤثر أن أكون إنسان المفارقة على أن أكون إنسان العرف - كما يقول ) لا يمكنه إلا أن يوسع الموضوع ليجعل منه



تعارضاً تناقضياً بين الطبيعة التي هي الحالة السوية للإنسان الطيب بفطرته ، وبين المدنية المفتعلة التي تشوّه الطبيعة . فمن المحتمل إذن أن يكون تقدم العلوم والفنون قد أفسد الأخلاق . «عالمية اللغة» اقترحتها أكاديمية برلين التي، إذ أجازت جواب ديفرول ، اعترفت صراحة بأولوية الفرنسية على لغات العالم . ولم تكن متطرفة . لقدب "آعزن" "مناجيع-عشر" "انعرسي" "لارسيكي" ، بمعنى أنه ينمي في الإنسان ملكاته كلها (العقل والخيال والعاطفة) بشكل متوازٍ ، فهو نموذج يحتذى . والمؤسسات السياسية - الاجتماعية التي أعلنتها الثورة الفرنسية وحققتها (تدشين الشعب ، اعطاؤه حق السيادة على أرضه وعلى أقراده ، دولة القاتون ، النظام البرلماني ...) هي وأفكار عصر الأنوار (التقدم ، المساواة بين المواطنين ، التسامح ، السير على هدي العقل الذي هو الأنوار ....) كلها صارت عالمية في أواسط القرن التاسع عشر وبعده . كانت ألمانيا قد بدأت تنازع فرنسا على العالمية مع الأدب والفكر الرومانسيين ومع الفلسفة المثالية (فشته ، شلنجر ، هيغل) . إلا أن هذه الاجازات الحضارية لم تنتشر في العالم وتحتذى إلا مع بدايات القرن التاسع عشر وبعده .

• • •

هذا الوضع مضى وانقضى بعيد أواسط القرن التاسع عشر . فعالمية لغة ما أو ثقافة ما ، لا يمكن أن تطرح اليوم ، وإن كانت في خلفية كل إنتاج حضاري أو كل فعالية مبدعة . السبب ؟ واضح وبسيط وهو أن (العالم) كان في القرن ١٨ وقبله وبعده مباشرة ، أوروبا وبخاصة الشطر الغربي منها . أما اليوم في عصر يقظة الشعوب والمعلوماتية والترجمة المعجمة والاتصالات التي تصير آنية في (العالم) هو العالم كله . والعالم هذا عوالم ، وإن كانت متداخلة مع بعضها ، فكل منها شخصيته الجماعية يحرص على فرادتها وفرديتها .

وكل منها يحاول جاهداً أن يقطع لذاته من هذا العالم فسحة خاصة يريد بها الإوسع ، ولكنها متناسبة عملياً مع إنتاجه الحضاري وفعاليته المبدعة . فمن العسير عليك ، لابل من الممتع أن تجد القاسم المشترك على صعيد اللغة والثقافة بين الصين والولايات المتحدة الأمريكية مثلاً ، أو بين أوروبا وقبائل الزولو المنتشرة في أواسط أفريقيا على أكثر من أمة .

قال :

- أولاً يمكن لجائزة نوبل أن تكون بمثابة تكريم لعالمية ما أدبية أو فكرية أو سياسية أو اقتصادية ؟

قلت :

- من الصعب أن يكون الجواب بالإيجاب . فعالمية نوبل فردية تستمر باستمرار الفرد الذي أنتج له . وقد تكون حصيلة تسويات متعددة الاطراف والعوامل ، فصاحبها ليس بالضرورة الأرفع مستوى بين أقرانه .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

و إذا تحرينا الدقة على مستوى التاريخ ، نجد أن عالمية اللغة ، عالميات ، فالأغريقية ما تزال حتى اليوم لغة الفلسفة ، تلي الألمانية ، الإنكليزية لغة العلوم الدقيقة ، ربما أن عالمية الشعر تتنازعها لغتان الفرنسية والإنكليزية . أما الرواية فروسية - إسبانية اليوم وإشعار آخر .....

قال : وبالتالي ما العالمية ؟

- لقد وضع لها ريفارول معيارين ، كما قلنا : الاستخدام العالمي في التبادل الثقافي وفي التبادل التجاري . وسنرى فيما يلي ، على ضوء التبدلات الحضارية والاجتماعية الكبيرة ، أن هذين المعيارين غير كافيين . ولكن إذا

اقتصرننا عليهما نلاحظ أن الانكليزية تحتكر التبادلين التجاري والعلمي ، وتبادل ثالث لم يكن يخطر ببال ريفارول وغيره من تلك الأيام ، هو التفاهم بين البشر، أيا كانوا وأين وأنى وجدوا ، على المسائل التي تعرض للامسان في سياق حياته اليومية ، كما قلنا أيضاً . ولهذا فإذا فرضنا أننا تمكنا من القيام باستفتاء عالمي على عالمية لغة ما ، وبخاصة بعد انتشار استخدام أنترنت فيكون لصالح الانكليزية بلا ريب . على الخصوص في المرحلة الراهنة التي اختلف فيها التبادل عما كان عليه أيام ريفارول . فمن جهة صار أضعاف اضعاف ماكان عليه اتساعاً وكماً وتنوعاً . ومن جهة أخرى فهو غير تبادل الماضي القريب والبعيد وإياه : (إياه) ، لأن التبادل هو دوماً مقايضة سلعة بسلعة بواسطة سلعة ثالثة هي النقد . (غيره) لكنه صار يتم في أغلب الحالات على سلع بكميات كبيرة تُباع وتُشترى مراراً وهي في مكانها ، لا يراها لا البائع ولا الشاري . وفسحة المقايضة هي البورصات العالمية تختلف عن فسحة السلع التي هي الواقع الملموس اختلاف المجرى عن العيني أو المحسوس . أضف أن أنترنت يضيف اليوم إلى التبادل العادي بعداً جديداً لم يكن ليجول في بال أي منا قبل خمس أو ست سنوات ، هو أنترنت أو بعد الذاكرة . فأنترنت بالنتيجة ذاكرة ، أو إذا شئت ذاكرة - وثيقة . تكاد تصير بسعة العالم المعاصر ، أحداثاً ومشكلات ، آداباً وإيديولوجيات ، قيماً وبنى ونصوصاً ..... وتاريخاً ، وماشئت من أنواع الموجودات ، أشياء وأناساً ومجتمعات .....

هذا كله ، ومايترأى من تبدلات على الموجودات ؛ حتى ل يبدو لي أحياناً وكأنه مسرح بسعة الكون يتوالى عليه في الوقت ذاته إن صح التعبير ، العظيم والحقيق ، البطل والمجرم ، المضحك - المبكي ، الخارق والمبتذل ، النظيف والفقر ..... يقدم لك كل ذلك وغيره دفعة واحدة ، وأنت تنتقل بلحظة واحدة من هذا إلى ذاك ، كما يطيب لك . وهو ، إذ يتلاعب بأحاسيسك وغرائذك

وعواطفك ، بحياتك وعقلك معاً في آن واحد ، وأنت تستسلم لاستثاراته قبل كل تفكير أورد فعل ، أ يكون قد بدّل في ذهنك تلقائياً صورة العالم الذي يحدث فيه التبادل . إنه ذاكرة آلية ، مسطحة ، تقوم بأعمال كانت تبدو لك قبله خارقة ، كأن يحل لك في دقائق مشكلات تلزمك أشهر لحلها ، أو قد يدلك على طرق تسلكها في عملك كانت خافية تماماً عليك . إلا أن مبادئه لا يمكن أن تتجاوز حدود المعطيات الجاهزة لديه أيا كان اتساعها وحجمها .

إبداع آلي ، أكاد أقول ، بمعنى ما «كاريكاتور الإبداع» . ومع ذلك فهو يصير من مستلزمات حياتك عندما تتعرف إليه وتألفه .

..... ومما زال في بداية البدايات من طريق أنترنيت ، الذي قد يشكل - وهو يشكل على الأرجح - طريقاً لمرحلة من مراحل تاريخ الإنسان المعاصر مع بداية الألف الثالث . أقول أن ثمة عالمية ثلاثة تبدأ مع أنترنيت ، تكون الانكليزية الامريكية في نقطة المحور منها ، وهي بدورها عالمية تبادل ثقافي وتجاري من نوع ثالث بالقياس إلى العالميتين السابقتين للتبادل ؟

ربما !

ولكن لو صخّ ذلك فإن البشرية ستجد عندئذ ذاتها ، وكأنها تجتر حاضرها وماضيها . وهذا ما جعلني أقول ان علينا أن نبحث عن معيار آخر للعالمية . وسيكون بدون شك عالمية الإبداع : إبداع الانسان ذاته وتاريخه وعالمه ، أنترنيت وغيره من وسائلها . فأنت عالمي بمقدار ما أن تسهم أنت وأمتك في إبداع الوجود الإنساني .

والإبداع دوماً مجاتي .

• • •

..... ونحن العرب اليوم في طريقنا ، في بداية البدايات من طريقنا إلى فسحة الإبداع هذه . يوماً كانت لنا وحدنا هذه الفسحة ، وفي زمان ومكان شبيهين لحد ما بزمان ومكان عالمية ريفارول . فالخوارزمي وجابر بن حيان .... ابن رشد وابن سينا .... ابن المقفع وابن خلدون ..... الجاحظ والأصفهاني ... كلهم هؤلاء وغيرهم كانوا في نقطة المحور من إبداع الحضارة والثقافة العالميتين . يومها ترجم الناس مؤلفاتنا ، اقتبسوا منها ، حاكوها .... ونحن وضعنا ذاتنا في خدمتهم .

ولو كان يومها «جائزة نوبل» للابداع الأدبي لمنحت مرة لصاحب «الأغاني» وأخرى لصاحب كتاب «الحيوان» .

..... واليوم نعود فنوبل لنجيب محفوظ ، وترجمته إلى لغات عدة جعلتنا موضوع اهتمام العالم . ونقل شعر أدونيس كله تقريباً إلى الفرنسية والإنكليزية وبعضه إلى لغات أخرى منها اليابانية برهنت على أننا صرنا طليعة في شعر الحداثة . وكذلك محمود درويش وغيرهم . والواقع أن الجنس الأدبي عندنا الذي يشق طريقه بسرعة إلى العالمية هو الرواية . فبعد نجيب محفوظ ، صنع الله إبراهيم ، وحنا مينة ، الياس خوري ، حنان الشيخ وغادة السمان ..... تترجم أعمالهم فور ظهورها .

يلي يوماً الفكر .....

فلكي نستعيد بعضاً من مواقعنا السابقة لصنع الحضارة والتاريخ العالميين يجب أن نتحقق شروط كثيرة على سنوات : وهذه يطول ذكرها .....  
..... فإلى حديث آخر .

## الفرنكوفونية في لبنان والشرق الأوسط

### اختيار مجتمعي

■ ميشيل اده ■

وزير الثقافة والتعليم العالي في لبنان

■ ترجمة : نبيل أبو صعب ■

إن تعلق لبنان بالحرّيات ينبع بالطبع من شكل تضاريس البلد ، فجياله صعبة المنال ساعدت السكان على مقاومة كل ظلم واضطهاد . وافتتاحه على البحر ذي الأفاق اللامحدودة ألغى كل الحدود والمضايقات والقيود التي يمكنها أن تقيّد حرية تحرك السكان .

ومنذ أقدم العصور تحدث سكان البلد عدة لغات ؛ الآرامية واليونانية ثم السريانية واليونانية واللاتينية وأضيفت إليها العربية بدءاً من القرن السابع وقد تعايشت هذه اللغات زمناً طويلاً . وفيما بعد ظلت التركية التي أدخلها الغزاة العثمانيون حبيسة في بعض المناطق الساحلية دون أن تستطیع منافسة العربية، التي أصبحت اللغة الأكثر انتشاراً ، والسريانية التي ظلت اللغة الدارجة لدى قسم من السكان .

انطلاقاً من القرن السادس عشر وفي عصر الأمير فخر الدين تعززت العلاقات الاقتصادية والثقافية مع مدن شبه الجزيرة الإيطالية مثل البندقية وفلورنسا . وفي عام ١٥٨٤ كانت مدرسة روما المارونية قد تأسست في روما وفي هذا الاطار أضحت اللغة الإيطالية لغة مألوفة في المدن اللبنانية الساحلية

وعلى الأخص في بيروت وصيدا . وبهذه المناسبة وسّع الفرنميسكان الايطاليون شبكة مؤسساتهم التعليمية في لبنان .

فضلاً عن ذلك دخلت في هذا الوقت كلمات إيطالية عديدة في اللغة اليومية للبنانيين مثل : طاولة - كلسات - روستو - فروتو - سلطة - بندورة - بطاطا - فيرندا - لوكاندا - كميالة وغيرها ....

مما ينبغي التوقف عنده هو أن أية لغة من هذه اللغات لم تسم لبنان بميسمها في نهاية الأمر . وكما هو الحال بالنسبة للإنكليزية في شتى انحاء العالم اليوم ، فإن هذه اللغات لم تلعب خلال بعض المراحل المحددة إلا دوراً خدمياً بسيطاً . ودون أي تجذير استثنائي أو أي تأثير خاص على هوية البلد وحياته .

أما فيما يتعلق باللغة العربية ، فإتباعاً لم تصبح فقط لغتنا القومية بل أن اللبنانيين لعبوا دوراً رئيساً في حفظها وإنهاضها ونشرها في العالم أجمع .

وكما يعلم الجميع فإن لبنان أصبح المركز الأول لطبع ونشر الكتب العربية التي تصدر إلى كل دول العالم العربي والإسلامي .

بيد أن النهوض الحقيقي للغة الفرنسية بدأ انطلاقاً من بداية القرن التاسع عشر وتزامن مع نشر مثل الثورة الفرنسية ومبادئها العظيمة .

وهنا نؤكد إذن أنه إذا كان اللبنانيون - مسلمون ومسيحيون - قد تشربوا بسهولة بروح الفرنكوفونية وبالمثل والمبادئ المنقولة عبر اللغة الفرنسية فإن مرد ذلك أنهم التمسوا أصلاً وطوال تاريخهم إلى مجتمع بُني على هذه المثل والمبادئ ذاتها . وإذا ما ظل اللبنانيون متعلقين بالفرانكوفونية وأبقوا بالتالي على اللغة الفرنسية كلغة ثانية في وقت أضحت فيه الإنكليزية لغة

الاقتصاد العالمي وياتت اللغة شبه العالمية ، فذلك لأن الفونكوفونية تمثل في نظر غالبية اللبنانيين ، مسلمين ومسيحيين ، في الواقع اختياراً لمجتمع : إنه اختيار لمجتمع حر وعادل وأخوي وديمقراطي .

إن هذه التجربة للعيش المشترك بين المسلمين والمسيحيين ينبغي أن تظل مستمرة ليس فقط لأجل مصلحة لبنان ، بل أيضاً من أجل مصلحة أوروبا والبلاد الأخرى في القارة الأمريكية حيث تتنامى جاليات إسلامية تزداد أهميتها أكثر فأكثر ، وفي وقت يلعب فيه الإسلام دوراً متعاضداً في السياسة العالمية .

ولهذا ففي فضاء لبنان الناطق بالعربية أساساً وبالفرنسية أيضاً وبفضل تقاليد بلادنا في الحرية والديموقراطية فإن هذه التجربة لها الحظ الأكبر في النجاح .

(مقتطف من خطاب اختتام ندوة بيروت ١٩٩٣ . انظر فونكوفونية متباينة باريس هارماتان ١٩٩٤ .)

<http://Archivebeta.Sakhril.com>





## الأدب اللبناني المكتوب بالفرنسية

### ■ ترجمة : لطيفة ديب ■

انفتح «لبنان» ، طيلة تاريخه ، على جميع الثقافات التي اتصل بها لكونه ملتقى طرق بين ثلاث قارات . ولئن كانت اللغة العربية هي لغة اللبنانيين الأم والرسمية ، فاللغة الفرنسية تحتل في البلد ، ومنذ زمن بعيد ، مكانا رفيعا . وقد اختار بعض الكتاب اللبنانيين أمثال «ميشيل ميسك» أن يكتبوا باللغة الفرنسية .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

### البدايات

للأدب اللبناني باللغة الفرنسية سمة كونه ليس ثمرة الانتداب الفرنسي (١٩٢٠ - ١٩٤٣) ، إذ أن العمل الأول العظيم ، وهو مسرحية «عشتر» ، التي كتبها الأديب «شكري غانم» ، يعود إلى العام ١٩١٠ . وكانت الكتابة باللغة الفرنسية آنذاك وسيلة لتحقيق أمرين : التعبير عن الثورة ضد الاضطهاد العثماني وإبراز الهوية اللبنانية التي كانت الحكومة العثمانية «العجوز المريض» تطعن فيها . زد على ذلك أن هذه اللغة الفرنسية كانت هي عينها التي استعملها «شارل قرم» فيما بعد في التحريض على الوجود الفرنسي كما ورد في كتابه «الجيل الملهم» (١٩٣٤) الذي يشبه في لهجته لهجة الكاتب الفرنسي «باريس» ، لأن اللبنانيين يرون في اللغة الفرنسية ، قبل كل شيء ، وسيلة لنقل القيم الجمهورية . بالإضافة إلى ذلك ، لئن كان تعليم اللغة

الفرنسية ، بالتوازي مع العربية ، يتم منذ (١٨٥٠) بفضل وجود البعثات الدينية ، فهو استمرار للتراث اللبناني الثنائي والثلاثي اللغة أحياناً ، الذي يعود إلى العصر الإغريقي .

يتميز الجيل الأول من الكتاب اللبنانيين لـ «شكري غانم» وأخوه «خليل غانم» ، الصحافي والشاعر ، وكذلك «جاك ثابت» ، الشاعر والروائي . وجان بشاره داغر ، الشاعر هو أيضاً ( بالهام روماتسي واستشرافي ، شاعت له الظروف أن يكون حزيناً .

وفي فترة مابين الحربين العالميتين ، ظهر جيل أكثر التزاماً بالحياة القومية ، مع «شارل قردم» أولاً ، مؤسس «المجلة الفينيقية» (١٩٢٠) التي كانت رائعة لكن سرعان ما زالت ، والتي أراد مؤسسها أن يدلل بها على استمرارية «لبنان» الحديث مع الماضي الفينيقي العظيم . ثم قام «هكتور خلاط» و «إيلي طيان» و «ميشيل شياح» ينادون بأن لبنان مهيباً ليكون صلة الوصل بين «الشرق» و «الغرب» . وكانت «إيفيلين بسترمن» أول كاتبة من لبنان عذت في مصاف الأدباء .  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

### النضج :

مع ذلك ، وجب انتظار نهاية الانتداب والسنوات الـ ٥٠ كي يجتاز الأدب اللبناني باللغة الفرنسية مرحلة التقليد فيبلغ النضج مع ثلاثة كتّاب : «جورج شحادة» ، الكاتب المسرحي والشاعر ، ثم «فرج الله حايك» ، الروائي ، و «فؤاد غبريل نفاع» ، الشاعر . وقام هذا الجيل الجديد من الأدباء بإخضاع اللغة الفرنسية إلى «اللبننة» بوسائل مختلفة . ولئن كانت هذه اللبننة هي وعي الاختلاف في عمل «فرج الله حايك» الذي يمت بصلة في أوجه كثيرة إلى «ألبير كامو» ، ولئن كانت بحثاً شكلياً حيث تسمح الدقة شبه الرياضية (من الرياضيات) بالتعبير عن الأنما الأكثر صميمية والمهدد بالجنون ، عند «فؤاد غبريل نفاع» ، فهي قبل كل شيء ، امتزاج البعد الشعري في نظام الأمور

لدى «جورج شحادة» . ومؤلفات تاريخ الأدب تصنف «شحادة» بين كتاب «المسرح الجديد» . لقد هدم البنى المسرحية الموروثة عن الكلاسيكية وعن القرن التاسع عشر . فـ «مهاجر بريسبان» مأساة محركها الحيز وليس مشيئة الآلهة . و «البنفسجات» مسرحية هزلية يهدد اللبس فيها بتفجير الكوكب السيار بأكمله ؛ أما الشعر فيخصه بالقسط الأكبر من الاهتمام ، إذ يرى أن الشعر وحده قادر على افتداء العالم والإنسان ، و «حكاية فاسكو» التي تجاهر بمناوئتها الحرب ، و «سهرة الأمثال» قصة النقاوة المستعادة ، هما شهادتان ساطعتان . أما اعماله الشعرية التي طبعت تحت العنوان المحايد «اشعار» ، فهي تتضمن قصائد قصيرة بأبيات حرة (مختلفة الأوزان) ، تشبه أحيانا الهايكو (القصائد اليابانية القصيرة) من حيث الشكل والخفة . ففني كل صفحة ، يحث الشاعر قراءه على إدراك العالم بشكل مختلف ، بواسطة تجميع متنافر للعبارات ، وبتركيب متفكك حيث يبرز ، في كل بيت ، هذا الجمال الشبيه بـ «التقاء مظلة ومكنة خياطة على طاولة تشريح» ، وفقا لما قاله «لوثر يامون» الذي اشتهر بفضل السوريين .

http://Archivebeta.Sakhril.com

الأزدهار

سلك الكتاب اللبنانيون الذين كتبوا باللغة الفرنسية والذين ازدهروا في الستينات ، سلكوا السبل التي شقها «جورج شحادة» . وقد شجعت على ذلك حرية التعبير الرائعة والاستقرار السياسي الذي كان يتمتع به «لبنان» . و «بيروت» بخاصة ، هي مقر للثقافة نشط جداً ، يلتقي فيه جميع مفكري العالم العربي ، وتعد فيه كل يوم حوارات بين الشرق والغرب . وفي شارع الحمراء الذي لا يهدأ ، تعج المقاهي والأرصفة بالشبان والشابات ، بالفناتين والمفكرين الذي يعيدون صياغة الكون كل ليلة ، وتعلن الممارح عن عدة إبداعات في كل فصل من فصول السنة ، كما تتنافس دور السينما في عرض أفلام «فلميني» و «أنطونيوني» أو أفلام «الموجة الجديدة» .

وأحسن من مثل «جورج شحادة» بين تلاميذه هي ولاشك «شادي اتويني» فهي تمجد «لبنان» دوماً ، لكن «لبنان» هذا سبق أن كان أسطورة أو كاد ، إذ أن أولى الإنذارات بقرب وقوع الانفجار بدأت ترتسم في أعمالها . وتحس «ناديا» بذلك مسبقاً في قصائدها وتحاول اجتنب الكارثة كما تهب واقفة في وجه موتها بالذات الذي أعلن عنه المرض الخبيث الذي يرهقها . فشعرها التعزيمي له قيمة السحر .

ولجيل الأبناء هذا فضل كبير في تنويع النتاج الفكري باللغة الفرنسية ، إذ أنه ، بالإضافة إلى الشعر ، والرواية (مع «أندريه شديد» التي أصبحت أديبه ناجحة ، و«فينوس خوري غاتا» ) ، والى المسرح (مع «غبريل بستاني» ) ، تأتي كتب المحاولات (مع «سليم عبو» ، صاحب عدة أعمال حول الهوية الثقافية ودراسة أناسية رائعة حول الهجرة اللبنانية إلى «الأرجنتين» ، «لبنان المجتث» ، ١٩٧٨) والتعليق السياسي حول الأحداث الراهنة (مع «كلير جبيلي» ) .

وقد كتب الشاعر «صلاح ستيّية» ، صاحب الأعمال الرفيعة المستوى ، الحريص على الدقة الفكرية والجمالية ، كتب عدة دراسات حول الإبداع الشعري («حملة النار» ، ١٩٧٢ ، «الليلة الحادية» ، ١٩٨٠) وهما كتابان يضاهيان أكبر كتب التنظير الشعري دقة .

وفي عام ١٩٧٥ ، نشبت الحرب التي دمرت «لبنان» طيلة سبعة عشر عاماً ، كما أحدثت فجوة سوداء في الأدب اللبناني ، إذ أنها أسكتت الكتاب الذين صعقهم الرعب ، فساد شعور عام بأن الكلمة لا تقوى على وصف تلك الحرب وقطائعها ، وأن الصرخة عاجزة عن التصدي لأصوات القنابل ، وأن الدقة مهما رهفت لا تستطيع أن تمنح الفوضى بنية . ولئن شرع «أمين معلوف» ، الذي هاجر إلى «فرنسا» عام ١٩٧٦ ، يكتب («الحروب الصليبية كما يراها العرب» ، ١٩٨٣ ، و «ليون الأفريقي» ، ١٩٨٦ ) ، إنما كي

يتحدث ظاهريا عن أمور أخرى . غير أن المياه الجوفية تابعت جرياتها ، واستأنف الكتاب الشباب العمل حيث كان قد تركه الكبار : فصوص «ناديا تويني» الذي توقف عام ١٩٨٢ ، تلاه صوت «جاده حاتم» ، وفي ١٩٩٣ ، كتب «معلوف» أخيرا روايته الأولى حول «لبنان» «صخرة طانيوس» (جائزة «غونكور» ) ، لتكون دليل مصالحة مع البلاد ، ودليل انتماء مستعاد .

### الكتابة رغم الحرب

ذكر عدة مراقبين أن الحرب لم توقف النشاط الموروث ، نشاط النشر في «لبنان» . فبالرغم من الصعوبات التي لاتحصى ، ظهرت بعض العناوين الجديدة وبعض الإصدارات المعننى بها بشكل ملفت ، «الأعمال الكاملة» لـ «ناديا تويني» (١٩٨٦) أو لـ «فؤاد» غبريل نفاع (١٩٨٧) ، والتي أنجزت في «بيروت» ، تشهد على إرادة استمرار النشاط الفكري المقاوم للحرب .

هكذا ، بالرغم من الهزات والأزمات ، عرف هذا الأدب اللبناني المكتوب باللغة الفرنسية - وهو أول الآداب الناطقة باللغة الفرنسية في العالم العربي ، عرف أن يحتفظ بسماته . لقد ساعدت هذا الأدب عدة عوامل أهمها التعليم المدرسي الثنائي اللغة واستمرارية افتتاح «لبنان» على العالم ، فهو (أي الأدب اللبناني المكتوب باللغة الفرنسية) تعبير عن وعي وشخصية متميزين دون أن يتوقع فيعجب بالطرافة والغرائبية ، لا بل سعى لقول ماهو كوني من وراء الخاص ، أي بذلك الأسلوب نفسه الذي يرى فيه اللبنانيون أنفسهم مواطنين في بلدهم ومواطنين في العالم .

فصل من كتاب «الآداب الفرنكوفونية في العالم العربي»

(باريس ، دار نشر ناتان ، ١٩٩٤)

ترجمة : لطيفة ديب



## السريالية في العالم العربي

ت . د . ميساء السيوفي

لقد أعلنت السريالية منذ بداياتها (في باريس عام ١٩٢٤ على يد اندريه بروتون وأصدقائه) رفضها للحواجز والحدود . ومبدأها هو أن تكون حركة لتحرير الفكر ، لتجاوز العقل والنضال ضد الأفكار والقيم الموروثة . لقد اختارت السريالية سلاح اللجوء إلى الحلم ، إلى اللاوعي ، إلى الكتابة الآلية (التي تتطور ذاتياً ، بآلية اليد تتحرك فوق الورق) ، إلى الشعر بجميع أشكاله . هدفها أن تكون ثورة في كل المجالات ، وكان «تغيير الحياة» شعارها .

لم يتمكن السرياليون من التغاوص عن مقاومة الإحتلال فاتخذوا موقفاً حازماً عام ١٩٢٥ من عملية قمع حركة عبد الكريم في المغرب وتظاهروا بعنف عام ١٩٣١ ضد المعرض الإستعماري في باريس الذي ترأسه ليوتي ( فطبعوا منشيرهم الأكثر حزماً . قاطعوا المعرض الإستعماري ) .

لقد اتفقت السريالية مع حركات التحرر السياسية والفكرية في العالم . وقد كانت النقطة للتحرر من العبودية إحدى نتائجها . وإن وُجِدت السريالية في المشرق العربي أتباعاً متحمسين لها فقد كان تأثيرها أوسع انتشاراً في المغرب .

## السريالية في مصر ولبنان

عندما نُشرت عام ١٩٦٤ منتخبات من «الشعر السريالي» أعطت فكرة شاملة عن الحضور السريالي في العالم . ونجد فيها أسماء كتاب مصريين (جورج حنين وجويس منصور) ولبنانيين (جورج شحادة) .

وكان جورج حنين هو أول من أدخل السريالية إلى مصر . لقد التقى أندريه بروتون وأصدقائه في باريس عام ١٩٣٤ . وبعد عودته إلى القاهرة قام بنشر كتاباته الساخرة والهجائية ، وأسس ، انطلاقاً من الأفكار السريالية ، مجموعة «فن وحرية» عام ١٩٣٧ ، التي ضمت كتابا ورسامين مثل (رمسيس يونان ، ف ، كامل ، هـ التميمي) . وابتداء من عام ١٩٤٥ غدت «حصّة الرمل» المجلة الرسمية للحركة السريالية المصرية واستمرت بالصدور حتى الخمسينات على الرغم من أن الوسط السياسي والثقافي الذي ساد آنذاك كان خائفاً . إن قصائد ادموند جابس الأولى التي نُشرت في مصر تتلاعب بطريقة جذّ سريالية ، بمفهوم العبثية والصور الشعرية الغريبة . أما جويس منصور ، وهي من أصل مصري ، فقد أضافت للمريالية نزعتها المأساوية ورغبتها في انتهاك المحرمات .

لم تتشكل في لبنان مجموعة سريالية بالمعنى الدقيق للكلمة . لكن جورج شحادة الذي عرف السريالية أثناء دراسته في فرنسا ، قد خضع لتأثيرها الذي ظهر جلياً في ديوانه «قصائد» عام ١٩٣٨ ، وخاصة في كتابه الغريب «رودغون سين» عام ١٩٤٧ . وبقي مسرحه مُشبعاً بالفانتازيا الشعرية الملامسة للشطحات العبثية . وكذلك فإن صور الشاعر السوري كمال إبراهيم ، الغامضة والعنيفة ، تدل أيضاً على سريالية أكيدة . كما أسست جماعة من الشباب العرب المنفيين (العراقيين عبد القادر الجنابي ، هيفاء زانغانا وصلاح فايق ، والجزائري فريد لعربي ، واللبناني غازي يونس ) مجلة «الرغبة الإباحية» عام ١٩٧٣ التي اعتبرت نفسها السريالية العربية وانطلقت لتحارب شتى أنواع

القيود التي يعاني منها العرب . لقد أكدت هذه المجلة في إعلان جنيف : « أن الشعر عندما يتحقق ، يكون الثورة كلها . ومظاهر الثورة تفتتن بالشعر أو تكون عدماً ، والشعر يكون فيها أو لا يكون » .

### السريالية في المغرب

لم تدع أية جماعة من المثقفين المغاربة انتماءها المباشر للسريالية . لكن الصلة السريالية تظهر جلية في أعمال بعض الكتاب الكبار . لقد أعطى كاتب ياسين في روايته «نجمة» خلاصة تجربة داخلية يشاطره فيها أبناء جيله ، وهي البحث عن الهوية المفقودة : الإنزلاق في عالم الهلوسة ، والحلم ، والذهيان ، والجنون ... ولقد اعترف بنفسه أنه كان يكتب وهو في حالة غير واعية تاركا المجال واسعا أمام اللاوعي ، وتحمله الرغبة في الربط بين الحب والثورة .

ويُحتمل أن يكون محمد خير الدين قد اكتشف السريالية عبر أعمال إيميه سيزير . التي أخذ عنها الرغبة في اكتشاف الأعماق بواسطة الكتابة والمبالغة في إظهار التخيلات المشتركة للمجتمع بأسره . لقد اتفادت أعماله طواعية إلى إيجاعات الآلية النفسية ، ويمكن قراءتها كتحليل فني للمتخيل الاجتماعي المغربي .

واعترف حبيب طنغور باتتمائه السريالي عندما اعتمد عام ١٩٨١ (في مقال صدر في مجلة «الشعوب المتوسطية» ) منشور بروتون : وأظهر فيه الإيمان المغربي هذا «العالم الأبدي ؛ الذي يتنكب للحياة الحقيقية (وخاصة تلك التي تمضي عبر الكبت وخيبات الأمل في المستقبل الثوري ) ليدفن في أعماق نفسه رغبته العنيفة بالحرية . وتستعيد أعماله ، كأمر يديه ، الحب المجنون والشعر كمنكح للحياة الحقيقية .

من كتاب Litteratures francophones du monde arabe باريس ، دار ناثان ، ١٩٩٤





## اللغات والآداب في العالم العربي

### ■ ترجمة الدكتور جمال شحيّد ■

إن الوحدة الثقافية العميقة للعالم العربي التي تتمحور على اللغة والدين الاسلامي المشتركين لاحتول دون وجود الخصوصيات الثقافية والتنوع الكبير في الممارسات اللغوية وفي الانتاجات الأدبية . فلم تندثر اللغات القديمة ، كسلسلة اللغات البربرية في المغرب واللغات الأفريقية في موريتانيا ، بعد وصول اللغة العربية إلى هذه البلدان . وساعد التطور التاريخي والعلاقات الاستعمارية في إدخال الانكليزية والفرنسية إلى عديد من البلدان ، تبعاً للسياسات الاستعمارية لكل من انكلترا وفرنسا وتبعاً أيضاً لرغبة البلدان العربية في التحديث .

إن علاقة اللغة الفرنسية ببعض البلدان العربية معقدة جداً . فإذا تمّ إدخال اللغة الفرنسية إلى المغرب عن طريق الاستعمار ، فإنها انتشرت في المشرق إبان القرن التاسع عشر ، بصفتها لغةً دولية منتشرة في منطقة البحر الأبيض المتوسط كلها ، إذ كانت لغة المتاجرة مع البلدان النائية ولغة التحول الاقتصادي والتقني ولغة المدارس الحديثة .....

### تعددية الآداب

نجد في العالم العربي تشكيلة كبرى من الممارسات الأدبية الشفهية أو المدونة التي تبتغي هدفاً معيناً أو تسلية ، وتستعمل جميع اللغات المتوفرة في

المجتمعات العربية . وتخرط مجموعة الانتاجات الأدبية في إطار الدول المختلفة لتشكل شتى الآداب الوطنية (الأدب الجزائري والمصري واللبناني والمغربي والموريتاني والتونسي ....) . وبعد أن قُبِعَ الأدب العربي طويلاً في نماذج الكلاسيكية المكرورة ، جدد نفسه في نهاية القرن التاسع عشر وعرف عصراً ذهبياً جديداً .

ويمكننا أن نصنف النصوص المكتوبة بالفرنسية ، إلى شرائح عدة . فيشهد بعضها (وهي أقدمها أيضاً) على العلاقات الثقافية الأولى ، وهي كناية عن أخبار الرحالة متّـن نظروا إلى البلدان التي اجتازوها نظرة إيجابية إلى حدّما ، وعن نقل أمهات الكتب العربية إلى الفرنسية ، كترجمة أنطوان غالان لألف ليلة واليلة (١٧٠٤ - ١٧١٧) ، وكترست هذه الترجمة في الغرب ولمدة طويلة صورة ساهرة للشرق العربي . وقد يفسد هذا الأدب الاتصالي ليصبح أدباً غرائبياً عندما لا يرى في الآخر إلا شكلاً منمطاً ، وقد يصبح أيضاً أدباً استعماريّاً عندما يضع نفسه في خدمة سياسات السيطرة . ولكن توجد أيضاً نصوص عديدة كتبها بالفرنسية أدباء ينادون بالهوية المغاربية والمصرية واللبنانية .... وهكذا تطورت آداب باللغة الفرنسية تبعث قيمتها من بلدان عربية عدة وتركت أثرها فيها . وقد نجمت هذه الآداب ، على ما يبدو ، من معارك مختلفة تصدّت للسيطرة الأجنبية وحُكم عليها إذن بالزوال عند انتهاء هذه السيطرة . ولكنها استمرت في الازدهار بعد حصول هذه البلدان على استقلالها ، لأنها تلبّي - على ما يبدو - رغبة كبرى في التعبير والانفتاح على العالم .

### اللغة والأدب الفرنسي في المغرب

إن الوضع اللغوي لبلدان المغرب بعيد كل البعد عن أن يكون متجانساً ، نظراً لاختلاف السياسات اللغوية والمدرسية التي مارسها الاستعمار . ففسى

الجزائر تمت فرنسة التعليم بشكل كبير مما شجّع على اختيار الفرنسية كلغة للكتابة . فما زال الأدب الجزائري اليوم أغزر أدب في بلدان المغرب أنتج أعمالاً أدبية فرنكوفونية . أما الوضع في المغرب وتونس فكان مختلفاً لأن التعليم باللغة العربية لم يقوُص ، فقد شهدت تونس على سبيل المثال انتعاشاً هائلاً للأدب المعاصر المكتوب باللغة العربية . ونشأ في المغرب إبان الخمسينات أدب ضاطق بالفرنسية عرف أوجه بعد صدور مجلة «أنفاس» Souffles عام ١٩٦٦ . أما في تونس فلم يتطور الأدب المكتوب بالفرنسية ولم يفرض نفسه إلا في السبعينات . وفي موريتانيا لم يُعر الاستعمار إلا اهتماماً محدوداً بتطوير النظام التدريسي ، ففي إيامنا اكتشفت كنوز التراث الأدبي الشفهي والمكتوب الذي أفرزته اللغات العديدة المحكية في البلاد .

وداخل الأدب الناطق بالفرنسية في بلدان المغرب نستطيع أن نميز عدة مجموعات متفاوتة الاستقلال حددها مقياس انتشار النصوص التي تشكلها . ففي المغرب مثلاً هناك «الأدب الاستعماري» (ويسمى أيضاً أدب «القدم السوداء» ) والأدب اليهودي . ويتجلى هذا الأدب حسب هوية الكتاب الذين ينتمون إلى جاليات محدّدة ، ويتجلى أيضاً في المواضيع التي عالجهما . ولكن هذا الأدب ، نظراً لأوساط نشره وتوزيعه ونظراً للجمهور الذي يتوجّه إليه ، يبقى وكأنه أدب أرياف بالنسبة للأدب الفرنسي (حتى وإن كانت قراءة هذا الأدب في المغرب تستطيع أن تفك رموز التلميحات وخلفيات الذاكرة والتضمين الثقافي المرتبط بتراب المنشأ ) . فيعتبر أدب «القدم السوداء» عن عميق التعلّق ببلد الولادة ويتجاهل في ذات الوقت ذلك المغرب الإسلامي . ونستطيع أن نقرأ القشل الذريع للاستعمار عبر هذه النصوص التي أطلق عليها ألبير ميمى «الأدب الجنوبي» ، على غرار ذلك الأدب الذي يحتفل في الولايات المتحدة بالماضي المندثر وبالومضات الأخيرة لحضارة الجنوب ، قبل حرب الانفصال . إن الأدب اليهودي المغربي يجمع أشتات الذاكرة لدى جالية استقرت في المغرب منذ آلاف السنين وغالباً ماهاجرت إلى مختلف القارات .

وما تطاق عليه تسمية «الأدب المغاربي الناطق بالفرنسية» يتألف من نصوص كتبها ضمن سياق وطني ككتاب يؤكدون هويتهم الجزائرية والمغربية والتونسية . و إذا وجدت تقاربات وتناظرات عدة بين جميع هذه النصوص ، فلا بد من اجراء قطع حسب الأوطان ، لأنه يعطي التحليل قيمة كبيرة . فكل مجتمع عرف تاريخاً مختلفاً ، لاسيما في الفترة الاستعمارية ، وما زالت خصوصية كل بلد على انفراد واضحة المعالم في أيامنا هذه . ويساهم وجود دور للنشر وشبكات توزيع محلية في الحفاظ على السمات الوطنية لكل بلد .

### الكتابة بالفرنسية

كان اختيار الفرنسية كلغة للكتابة أليماً في غالب الأحيان . ويحلل أنبير ميمي في كتابه «صورة المستعمر» (١٩٥٧) التأساسة اللغوية التي يعيشها الكاتب المستعمر الموزع بين لغتين لهما وضع غير متساو ويختار لغة المستعمر دون لغته الأم ، مع أنه مقتنع في هذه اللغة بأحاسيسه الحميمية وحبّه وأحلامه . إن موضوع الضياع الناجم عن ممارسة الكتابة في لغة الآخر شائع جداً في الأدب المغاربي ، وكتبت الجزائرية آسيا الجبار في كتابها «الحب، الفانتازيا» الصادر عام ١٩٨٥ قائلة : «إن اللغة الفرنسية هي لغة زوجة أبي الشريعة» .

ولكن الكاتب الحقيقي هو الذي ينجح ربما في قلب سلبية اللغة ، فيحوّل لغة المحتل وثقافته إلى «أسلحة عجائبية» (والعبارة هي للشاعر الأنثيلي ايميه سيزير) تستخدم لتحديد الفرد والجماعة . ويبيد كاتب ياسين هذه الملاحظة : «إن وضع الكاتب الجزائري الناطق بالفرنسية هو بين خطّي نار مما يضطره إلى الإبداع والارتجال والتجديد» .

و إذا ظهرت اللغة الفرنسية أحياناً كأنها لغة استلاب وأسف الكاتب فيها

لضياح لغته الأم ، فإنها أيضاً لغة النضال من أجل الهوية ، وبشكل أدق لغة المسافة النقدية ، لأن الكاتب عندما يعرّج على اللغة الأجنبية وعندما يخلق مسافة بينه وبين نفسه فإنه يقبل المقايسة مع الذات والنظر إليها من الخارج .

ويؤكد الكاتب المغربي عبد الكبير الخطيبي أن لجوءه إلى الفرنسية في كتابة الأدب يخوله إقانة تبادل مبارك بين الهوية والاختلاف ، فيصبح الازدواج اللغوي عندئذ مجالاً لـ «حرية مدهشة» . ويقول أيضاً : «إن نقل لغة إلى أخرى مستحيل ، ولكنني أتوق إلى هذا المستحيل» .

ومارس العديد من الكتاب الازدواجية اللغوية الفعلية ومنهم رشيد بوجندرة الذي انتقل من الفرنسية إلى العربية .

### اللغة والأدب الفرنسي في المشرق

منذ القرن التاسع عشر استقرت اللغة الفرنسية على الضفة الشرقية من البحر الأبيض المتوسط كلغة للتواصل الدولي ، فكانت لغة التجار والأساتذة والتقنيين الذين عملوا في قناة السويس وكذلك كانت لغة حماة المسيحيين في الساطنة العثمانية . وهكذا انتشرت في كل من لبنان ومصر البؤر الفرنكوفونية الناشطة ، وكذلك في عدد من بلدان المنطقة كالعراق وسوريا ، الخ .....

وطور لبنان ثنائية لغوية عربية وفرنسية متميزة ، فدعمتها صحافة ضخمة ودور نشر نشيطة وجامعات ممتازة ، وقد نجحت في الاستمرار بالرغم من الاضطرابات المأساوية التي عصفت بلبنان منذ حوالي ثلاثين عاماً . وفي مصر ساهمت اللغة الفرنسية في تحديث البلاد إبان القرن التاسع عشر وبقيت لغة راقية للثقافة . وفي هذه المنطقة كلها التي كانت خاضعة للسلطنة العثمانية، نشرت اللغة و الثقافة الفرنسية أفكار العصرية والتحرير فدعمتا بكل تأكيد النهضة الثقافية العربية .

وزار الشرق رحالة فرنسيون عديدون ونقلوا منه قصصاً وحكايات متفاوتة في أمانتها . وأصبحت الرحلة إلى الشرق إبان القرن التاسع عشر تجربة شبه مقدسة راودت كبار الكتّاب الفرنسيين من أمثال شاتوبريان ولامرتين ونرفال وفلوبير .... ولم يستطع هؤلاء دائماً تجنب مطبات الغرائبية والقوالب الجاهزة . ولجعل هذه الأخبار أكثر دقة وصحة فقد رغب بعض الشرقيين ، وفي كثير من الحالات ، في رفع أقلامهم والكتابة بالفرنسية .

ولم تشمل أدبيات بلدان المشرق العربي أعمال الشعراء والروائيين فحسب - علماً بأن معظمها نشر في هذه البلدان بفضل دور النشر والمجلات المحلية - بل تضمنت نصوصاً في المحاولات والتاريخ والسياسة والوقائع وتسعى لعصرنة هذه البلدان وتحريرها .

وتظهر مساهمة العالم العربي في إثراء اللغة والأدب الفرنسي خصبة بامتياز . فالكاتب اللبناني جورج شحادة هو أحد كبار المجددين في المسرح إبان الخمسينات . والكاظم الجزائري كاتب ياسين قدم في روايته الناضجة «نجمة» (١٩٥٦) إحدى الروايات المتعددة الأصوات التي لا تستغنى قيم معانيها بقراءة واحدة . واحتل الكاتب المغربي الطاهر بن جلون ، الحائز على جائزة غونكور عام ١٩٨٧ ، مكانة مرموقة لدى القراء بسبب لجوئه إلى الرتوش العربية في كتابته .

ص ٨ - ٩ من كتاب «الآداب الفرنكوفونية في العالم العربي»

Litteratures francophones du monde arabe

(باريس ، دار نشر ناتان ، ١٩٩٤)



## الفر نكوفونية والتعبير الأدبي باللغة الفرنسية في لبنان

■ بقلم المهندس ميشيل خوري ■

تميّز لبنان بين البلدان العربية الواقعة تحت نير العثمانيين باستقلال إداري نسبي وطده الأمراء العرب المعنويون ثم الشهابيون <sup>(١)</sup> ، والتفت نهضة الأمير بشير الشهابي (أمير لبنان من ١٧٩٠ إلى ١٨٤٠) مع النهضة الفكرية التي قامت في مصر في عهد محمد علي باشا (والي مصر من ١٨٠٥ - ١٨٤٩) في الاقتراح على الغرب ، وتشجيع إنشاء المدارس ، وإرسال البعثات إلى أوروبا ، وخاصة إلى فرنسا .

<http://Archivebeta.Sakhric.com>

في العام ١٨٥٧ أنشأ الفرنسيون جامعة القديس يوسف في بيروت ، فكانت أول جامعة في المشرق العربي ، وفي العام ١٨٦٥ أسس الأمريكيان «الكلية السورية الإنجيلية» التي سميت فيما بعد بجامعة بيروت الأمريكية وغدت أكبر جامعة في المنطقة ومركزاً لنشر العلم فيها .

غير أن الثقافة الأساسية في لبنان بقيت منطبعة بالطابع الفرانكفوني ، نظراً لانتشار المدارس الفرنسية ، وفي دراسة للمسيد هـ . فيلنوف عن وضع

---

(١) بنو معن : قبيلة عربية من أيوب بن ربيعة بن زّار ، جاءت لبنان في القرن الثاني عشر وولت الشوف متحصنة فيه لجاهدة الصليبيين ، وبنو شهاب قبيلة عربية من عزم ثم من قريش ، جازوا حوران ثم انتقلوا إلى وادي التيم .

المؤسسات التعليمية في لبنان العام ١٨٩٧ يذكر أن مجموع المؤسسات التعليمية الفرنسية كان ٢٤/ مؤسسة ، مايجدر ذكره أن هذه المؤسسات كانت تنظر إلى لبنان ، كما هو في الواقع ، جزءاً من سورية الطبيعية والعالم العربي التواق إلى الحرية والاستقلال والوحدة ، والمتفقون العرب في لبنان ألفوا بالفرنسية أو ترجموا عنها أو تعرضوا للفكر الفرنسي أو العالمي من خلال هذه اللغة ، و إذا كانوا قد تأثروا بها وبتأثيراتها فإتهم أخضعوها للواقع الوطني والقومي واستفادوا منها تجربة وفكراً ومنهجاً وإبداعاً ؛ وهكذا قام في لبنان ، أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين أدب ناطق باللغة الفرنسية يتوجه إلى الرأي العام العربي يصور مايعاتيه العرب عموماً وسورية ومنها جبل لبنان خصوصاً من ظلم الأتراك ويعبر عن توق شعب المنطقة إلى الحرية والديمقراطية والاستقلال . وكان من أبرز وجوه هذا الأدب الأخوان خليل وشكري غانم ، ونجيب عازوري ، بولس نجيم ، وندرة المطران وجورج سمحه ، وخير الله خير الله . ولايمكننا أن نتطرق بالتفصيل إلى نشاطات كل من هؤلاء الأدباء ؛ ولذكر أن خليل غانم المولود في بيروت العام ١٨٥٧ كلف من قبل الصدر الأعظم مدحت باشا أن يساهم مع الأرمني أغوب باشا في وضع الدستور الديمقراطي للسلطنة العثمانية الذي صدر في ١٨٧٦/١٢/٢٤ م وماكاد يصدر حتى خنقه السلطان عبد الحميد الثاني في مهده ، ونفى مدحت باشا ، واضطر خليل غانم إلى الهرب إلى باريس حيث عمل في جريدة «الفيغارو» وكان صديقاً للزعيم الفرنسي الجمهوري ليون غامبيتا ؛ وقد نشر في العام ١٨٩٢ مؤلفاً شعرياً بعنوان «المسيح» .

أما نجيب عازوري ( ؟ - ١٩١٦ ) فقد تخرج من معهد الدراسات الجامعية العليا في باريس ، وتوظف في القدس ، وجاهر بالدعوة إلى استقلال سورية وفصلها عن الدولة العثمانية ، نزح إلى مصر ومنها إلى باريس حيث ألف سنة ١٩٠٤ جمعية باسم «عصبة الوطن العربي» وأصدر في العام ١٩٠٥



كتاباً باللغة الفرنسية باسم «يقظة الأمة العربية في أسية التركية» ، ومما قاله ويسجله له التاريخ : « تبرز في الآونة الأخيرة في تركية الأسبوية ظاهرتان خطيرتان متناقضتان على الرغم من وحدة طبيعتهما هما : يقظة الأمة العربية وسعي اليهود لإعادة ملك اسرائيل القديم على نطاق واسع . إنه مكتوب لهاتين الحركتين أن تتصارعا باستمرار حتى تتغلب الواحدة على الأخرى ؛ وعلى نتيجة هذا الصراع النهائي يتوقف مصير العالم أجمع » . كما أنه دعا إلى دولة علمانية عربية في الهلال الخصيب وأخرى دينية في الحجاز وشبه الجزيرة العربية تجدد الخلافة العربية المسلمة .

في العام ١٨٨٢ لحق شكري غاتم (١٨٦١ - ١٩٢٩) المتخرج حديثاً من الكلية العازارية في عينطورة أخاه خليل إلى باريس ، بعد جولة قام بها في مصر وتونس ، وتميز بموهبة أدبية رائعة ، فكان شاعراً ، وروائياً ومسرحياً فقد نشر في العام ١٨٩٠ في باريس ديوان شعر بعنوان «أشواك وأزهار» ، وفي العام ١٩٠٤ ظهرت أولى أعماله المسرحية «وردة أو زهرة الحب» وأعقبها «ربيع ساحة من القليلة» و«ليلة» ومثلت كل منهما على مسرح الأوديون ، وفي العام ١٩٠٨ ظهرت له رواية مأساوية هي «دعد» ، كما أن له أعمالاً أخرى أقل أهمية ؛ أما ما أكسب شكري غاتم الشهرة الأدبية فهي مسرحيته الشعرية «عنترة» التي مثلت في العام ١٩١٠ في الأوديون ، ثم في العام ١٩٣١ في الأوبرا بعد أن كيّفت بشكل غنائي . تتألف مسرحية «عنترة» من خمسة فصول وتستمد أحداثها من مسيرة عنترة الروائية ويتجلى فيها تغني شكري غاتم بالبطولة والشرف في شعر فرنسي أنيق على نحو ماورد في مسرحية إدمون روستان «سيراتو دي برجراك» إلى جانب تلميحات إلى يقظة الشعور القومي لدى الشعوب العربية وسعيها إلى التحرر الوطني ومنها هذا المقطع من الفصل الرابع المشهد الثالث :

«الأرض تهتز ، وكذلك أشجار النخيل

في الصحراء تحت عصف الريح التي تخصبها  
والآمال البشرية ، مع هبوب الأنسام ،  
تنتابح مرتقة كطيران أسراب الحمام البري  
ومن الصحارى التي لانهاية لها تبدو الجموع العربية  
متدفقة مع بزوغ هلالها الفضي .

مارس شكري غانم إلى جانب اهتماماته الأدبية العمل السياسي ، وكان  
صديقاً ليوثانكاره على مثال صداقة أخيه مع غامبيتا ، وشكل في العام ١٩١٦  
«عصبة العمل لسورية» فكان بذلك من رعيل مواطنيه ومعاصريه ندره مطران  
مؤلف «سورية الغد ١٩١٦» وخير الله خير الله مؤلف «القضية الاجتماعية  
والمدرسية في سورية ١٩١٠» وجورج سميه وغيرهم من الأدباء والمفكرين  
اللبنانيين الذين اعتبروا لبنان جزءاً من سورية الطبيعية الممتدة من كيليكية حتى  
سيناء ودعوا من باريس إلى وحدتها واستقلالها وظنوا أن فرنسة «الأخوة  
والمساواة والحرية» ستنصرهم في كفاحهم ، لكن اتفاقية سايكس - بيكو ،  
وفرض الانتداب ، خيلت آمالهم ، وخاصة آمال صديق بوثانكاره رئيس  
الجمهورية الفرنسية ، شكري غانم الذي هجر باريس واعتزل في أنتيب إلى  
أن توفي في العام ١٩٢٩ .

الفرانكوفونية في ظل الانتداب الفرنسي على لبنان (١٩٢٠ - ١٩٤٥)  
وحتى نهاية الخمسينات : خدمت شعلة الثورية بين الأدباء الفرانكوفونيين في  
لبنان بعد تجزئة الوطن السوري ووقوعه تحت الانتدابين الفرنسي والانكليزي  
لكن الأدب بقي أميناً لرسالته في إيقاظ العاطفة الوطنية إنما عصفت به التيارات  
الفكرية التي اتنابت العالم بعد نهاية الحرب العالمية الأولى ، وكان طبيعياً أن  
تجرب السلطات الحاكمة حرف مشاعر المثقفين اللبنانيين عن انتمائهم القومي  
وبلدهم جزء من سورية الطبيعية خاصة ومن الوطن العربي الكبير عامة ،

ووجهتهم إلى أن ينطلقوا غرباً ، ويتغنوا باتّناء متوسطي فهم أحفاد الفينيقيين الذين سادوا البحر المتوسط وأعطوا العالم أبجديته . وعملت المدارس الدينية التبشيرية على إنعاء التفرقة الطائفية فالمسيحي اللبناني الماروني أقرب إلى المسيحي الفرنسي الكاثوليكي ، أما المدارس العلمانية فقد اكتفت في هذا الصراع بالدعوة إلى الأخوة الإنسانية والمبادئ الديمقراطية والتوجه إلى قيم الحق والخير والجمال في التعبير الأدبي وأن تحفز أبناء هذا البلد الصغير الذي حباه الله بجمال طبيعي أخذ بين زرقة البحر وشموخ جبال الأرز ، على أن يجعلوا من بلادهم منارة إشعاع وقصائد شعر ومشاهد مسرحية انسانية ، ولوحات فنية تنافس ماعرفه عصر النهضة في أوربة . وهكذا كانت أهم المواضيع التي تنير مشاعر الأدباء اللبنانيين الفرانكوفونيين هي :

١ - حب الوطن : لبنان الكبير - على صغره - جبلا وساحلا ، واهياء أمجاد الأسلاف الفينيقيين ويمثّل هذا الاتجاه بصورة خاصة الشاعر شارل القرم .

٢ - الولاء لفرنسة «الأم الرؤوم» ويظهر ذلك خاصة لدى الشاعر إلي تيان .

٣ - التفتني بالثقافة الفرنسية ويبدو في أشعار هكتور خلاط .

٤ - المساهمة في الأدب العالمي وتوجهاته الانسانية ويمثّل ذلك في المسرح جورج شحادة وفي الرواية فرج الله الحايك وفي المقالة والدراسات ميشيل شيا .

وسنعتي فيما يلي نبذة عن كلّ منهم ومثالا مترجماً مستخلصا من أحد مؤلفاته .

شارل القرم (١٨٩٤ - ١٩٦٣) : ولد شارل القرم في العام ١٨٩٤ في بيروت من أب رسّام هو داود القرم المعروف في الأوساط الفنية بالعديد من رسوم الأشخاص واللوحات الدينية ؛ وماكاد ينهي دراسته الثانوية لدى

اليسوعيين حتى انطلق في ميدان التجارة ، وفي عمر السابعة عشرة ذهب في رحلة عمل إلى الولايات المتحدة الأمريكية دامت نحو سنة ، وسمحت له أعماله التجارية بأن يكون ثروة في فترة قصيرة من الزمن ، لكن هذه المسيرة التجارية الناجحة لم تحوله عن هواه الأدبي الذي ظهر منذ أيام الدراسة ، واستعاده الحماس بعد تحرير بلاده من النير العثماني فأسس في العام ١٩٢٠ « المجلة الفينيقية » لتهيء للأقلام اللبنانية فرصة التعبير عن عواطفهم باللغة الفرنسية ، وكان المحرك الأول لها ، لكنها اضطرت أن تتوقف بعد عام ، كما أسس داراً للنشر تحمل ذات الاسم وقد نشرت معظم المؤلفات اللبنانية باللغة الفرنسية في ذلك الوقت .

ظهر له في العام ١٩٣٤ ديوان «الجبل الملهم *La montagne inspiree* الذي أحدث دويًا هائلاً في عام ظهوره ، وتلاه في العام ١٩٣٨ «ابن الجبل» ؛ وكان قد هجر التجارة لينصرف كلياً إلى الأدب ، وأسس رابطة «الصدقات اللبنانية» التي تهدف إلى تعاون الآداب والفنون والعلوم ، وصدرت له دراسات تتعلق بالفن الفينيقي والموسيقى ، وقصص ومجموعة خطب ذات نزعة أخلاقية ودينية .

غير أن شهرة شارل القرم تعود إلى ديوانه الأول «الجبل الملهم» وقد أعطاه عنواناً ثانوياً آخر هو : «أغاني المآثر» وهو يتألف من ثلاث مجموعات الأولى «قول الحماسة» ، والثانية «قول الاختصار» والثالثة «قول الذكرى» وهي أطولها فالمجموعتان الأوليان لاتصلان إلى ثلث الأخيرة .

ظهرت أشعار «قول الحماس» منذ العام ١٩٢٠ وهي مستوحاة من إعلان دولة لبنان الكبير ضمن حدود ما قبل العام ١٨٦٠ ، وبموجب خطاب الجنرال غورو الذي ألقاه في أول ايلول ١٩٢٠ وقال فيه : « إني أعلن رسمياً قيام لبنان الكبير ، وباسم الجمهورية الفرنسية أحييه بجزه وقوته ، من النهر الكبير إلى أبواب فلسطين وحتى قمم جبال لبنان الشرقية » .

وفي أبيات الديوان الأولى يحيي شارل القرم محرز بلاده ويُقنّي معبراً  
عن جبره :

«قال لي القلب : الأبتّر الكبير <sup>(١)</sup> جاء يحرر بلادي المبتورة .  
وقالت لي اليدُ : باليد الوحيدة الباقية له يعيد إلى حضني مُدّتي المجزأة.  
وقال لي العقل : «تكون بيروت عاصمة فكري .  
وقالت لي العينان : هوذا على مماسك النور «سواحلي الفينيقيّة» .  
(ص : ١٥) .

وهو لا ينسى أن يلوّن أبياته بالاعتزاز بلغة بلاده :  
لغة الفينيقيين ، لغتي اللبنانية .

يحرفها الذي لاصوت له تحت السرايب المرصصة  
يا لغة العصر الذهبي ، أنت يامن ولدت  
جميع الأبجديات .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لغة بلادي ، يا أيّتها الصورة الأولى .

للجوجو ، في آفاق الكون القديم .

أنت يامن تُعمر الشراع والمغامرة فخراً .

بالأجداد الفينيقيين (ص : ٤١)

لكن هذا الحماس لم يدم طويلاً ، وقد حل محله القنوط والحسرة ، ففي  
العام ١٩٣٢ ، وبعد أن دخل الانتداب عامه الثاني عشر دون أن تتخذ فرنسة

(١) إشارة إلى الجنرال غورو المقطوع اليد اليمنى .

أي إجراء لمنح الاستقلال ، تظهر المجموعة الثانية من ديوان الشاعر «قول الاحتضار» وفيها يعبر عن سخطه وحزنه لرؤية هذا البناء من المثالية والحرية ينهار أمام الأطماع الحقيرة ؟ ويكتب في مقدمتها نثراً : « يوجد هذا المساء (٢٥ كانون أول ١٩٣٢ - يوم عيد الميلاد ) في سجوننا أبرياء عزلوا في الزنزانات ، ونساؤهم تسهر في رعب ، وأطفالهم الصغار ينامون في قلق ، تخيم عليهم الكوابيس ، بعد أن لم يشربوا يوم عيد الميلاد إلا مرارة الدموع » يبدو في هذه المجموعة الشاعر يصب جام غضبه على انحطاط أخلاق مواطنيه فيقول :

«اسمع الصوت الباغي

المتهم

للذهب المتقل من يد إلى يد

الذي به يشتري

الأصدقاء ، والزبائن

والأخبار والشعراء

وبه يباع

الأخ والأب والأم والأولاد

به يشتري الخصاب والطنافس

وجوارب الحرير وفتيات المتعة .

به يشتري القاضي والمحكم

والضمير والعقل

وبه تباع الروح والبلاد

وكل الجنس البشري . (ص ٣٢)

وفي «قول الذكرى» لا ينسى الشاعر أن يذكر الإرساليات الأجنبية فيقول  
وأنتم أيها المرسلون ، الذين حملتم منذ عهد قريب  
إلى قرانا الفقيرة الإنجيل والصليب  
الذين في بداية عهدنا  
حملهما اليكم رسولنا  
اذكروا أيها العازاريون ، واليسوعيون  
والمريميون ، والفرنمسكان ، والرهبان الأخوة ، والكبوشيون  
كيف كنا نلتمس العلم سريعا .

ونتعلم دون انقطاع (ص ٦٥)

هكذا تنطلق أبيات شعر «الجبل الملهم» في فرنسية أنيقة صافية حتى  
اعتبره الفرانكوفونيون اللبنانيون ملحمتهم الوطنية

هكتور خلاط : ولد هكتور خلاط في العام ١٨٨٨ في الاسكندرية ،  
وقضى شبابه في مصر ، ولم يستقر نهائيا في لبنان أرض أجداده ، إلا في  
العام ١٩٣٢ ، ليشتغل أولاً منصب مكرتير المراسلات الفرنسية في مكتب  
رئيس الجمهورية ، ثم أمين المكتبة الوطنية في بيروت ، وأخيراً قنصل عام  
لبنان في سان باولو - البرازيل - له ~~له~~ «لبنانا شعر الأول» وهو «من الأرز إلى  
الزنابق» ويضم ثلاث مجموعات : «الأرز والزنابق» وقد طبعت لأول مرة  
العام ١٩٣٥ و «مع الريح الوافدة» (بيروت ١٩٣٧) و «بقايا الوليمة»  
(بيروت ١٩٣٩) وهذه المجموعات تضم أشعار الشاعر خلال ربع قرن (١٩١٣ -  
١٩٣٨) وقد أعاد نشرها في ديوان واحد ، العام ١٩٦٤ وقسمه الأول  
مخصص للتغني بالثقافة الفرنسية وأعلامها .

أما الديوان الثاني وهو بعنوان «فرحتي الوحيدة» ويجمع أشعاره بين ١٩٣٩ و ١٩٦٤ ومن بينها قصيدة طويلة نشرت لأول مرة العام ١٩٤٤ ، بعنوان «أمي القديسة» وقصائد أخرى دينية وحكمية ووطنية وقد نُشر في بيروت ، العام ١٩٦٦ .

من قصيدة من ديوانه الأول بعنوان «كلمات فرنسية» نقتطف هذه الأبيات  
 كم من مرة دفعت بشراع حزني فوق مياهك  
 أيتها «البحيرة» التي قدستها دموع لمارتين  
 ويا أيتها «السوحر» العزيز في شحوبه على موسيه  
 كم من مرة جلست في ظلك العثالي .

وكم استحسننت المظهر الجليل  
 «للأجيال» التي شيد هوض على صخره  
 «اسطورة الرخام ! وعندما اعتزل  
 بملء إرادتي ، بعيداً عن العالم ، في ساعات سأمي

هادئاً ، ومتعالياً ، كما لكونت دي ليسل  
 كم من مرة التمتعت أمام عيني التعبتين  
 الكلمات الفخمة العزيزة على بارناس : «القوامع»  
 التي رصعها غوثيه نوادر «ميني»  
 و«آبيتيست» باتفيل ، و «تذكارات»

هرديا ! أحبك رغم الشرور التي تولدينها ، يا «أزهار شر» بودليير  
 وأحبك لسحرك اللطيف



أيتها الكلمات التي صاغ بها كويه «مُخرَد»  
وأحب حلاوتك الرمادية أيتها «المزهريّة المحطّمة»  
حيث تتلاشى ساجية سولي برودوم  
ويا أيها «الكمان» الذي جرح آهاته الطويلة «فرلين  
ويا «حديقة الطفولة» الكنيية التي أضنت سامان  
... نعم أحبّها كلّها : كلمات الكلاسيكيين المفخّمة .

وعلى هذا النّسق يتغنّى هكتور خلاط بالثقافة الفرنسية وخاصة بشعرائها  
في قصائد أخرى عديدة مثل «إلى لامرتين» و «قبر الدمون رويستان» و «قبر  
بول فاليري» و «إلى جان كوكتو»

جورج شحادة (١٨١٠ - ١٩٨٩) ولد في الاسكندرية العام ١٩١٠ ،  
من أبوين لبنانيين ، وعاش في فرنسا ، وارتبط بصداقة مع شعراء المجلة  
الفرنسية الجديدة (ج . بونور ، وج . سويرفيل ، وسان جان بيرس) وأخذ ينشر  
أشعاره منذ العام ١٩٣٠ ؛ ويعتبر شعره في أساسه سرياليا ، بما يعيره من  
انتباه للحلم ، والعفوية والهيمنة ، والمعنى المتولد من لقاء غير منتظر ومن  
نضارة الابتكار النّزق ، وهو أديب مخضرم لم تنطفئ شهرته خلال أكثر من  
خمسين عاماً بل ازدادت توقداً في الشعر والمسرح من الثلاثينات حتى  
الثمانينات .

له في الشعر قصائد أولى (١٩٣٨) ، ورودوغين سين (١٩٤٦) ،  
وقصائد ٢ (١٩٤٨) وقصائد ٣ (١٩٤٩) ، والطالب السلطان (١٩٥٠) ؛  
وأشعاره ذات مظهر بسيط ملوّنة بألوان شرق ملوك المجوس وهي تنزع نحو  
اصطفاء أكبر لتنتهي في مؤلف «مختارات بيت الشعر الوحيد» (١٩٧٧) وفيه  
يحدّد بيت الشعر المفضل لدى كل شاعر فرنسي وأخيراً «سباح الحب الوحيد»

(١٩٨٥) وعلى التوازي اشتهر جورج شحادة بمسرحه الذي ينقل عالم قصصائه الخيالي والاسطوري . وأهم مسرحياته «السيد بوبل» (كتبت العام ١٩٣٨ ومثلت على مسرح هوشيت في باريس العام ١٩٥١ و «أمنية الأمثال» (مثلت على مسرح ماريني العام ١٩٥٤) و «حكاية فاسكو» (مثلت على مسرح ساره برنار ١٩٥٧) و «الرحلة» (مثلت على مسرح الأوديون ١٩٦١) ومهاجر بريسبان (مثلت على مسرح الكوميدي فرانسيز العام ١٩٦٧) .

حظي شعر جورج شحادة بكثير من التقريظ ، وقد كتب عنه الناقد الفرنسي الشهير جيتان بيكون : «يأتينا من لبنان شاعر يتمتع ، في رأبي ، بعبقريّة شاعرية حقيقية : جورج شحادة ؛ كل شيء لديه يتلأأ كقطرات الندى المبكر البريئة : قصيدته صفيحة رفيقة عصية ، تبهنا للحظات ببريق مقتلع من أعماق قصّة ، حيث أعراس القلب البشري وبهاء العالم تتكامل تحت نظرة الآلهة العطوف . وكتب عنه الشاعر سان جون بيرس : «من أكثر منه شاعراً» ؟ من أفضل منه شاعراً ؟ بهذه الرقة أو هذه «الحالة من الرقة» التي أشير إليها بلغة جميع الملل . شاعر حتى ليكاد يغيب في القصيدة التي يولدها .

إنه آت من تلك الأقطار التي يننظم فيها كل فن معماري بسيطاً ونقياً حول غرفة كثيرة كبيرة المساحة وعارية ؛ وهو يتحدر من تلك العائلات البشرية حيث لا يعرف من الورد إلا الأريج ، ومن اللؤلؤ إلا التآلق .

سيحدثكم مع ذلك عن تمرّد الورود وغزو الكواكب المجهولة . « الذكاء» حالته ، والعصيان تعظيمه . إنه محرض الحلم الحقيقي في رقادكم أحياء ؟ وهو يدخل الضيف الغريب بين المقربين لكم . وفي هذا «الهجر» الذي مايزال قائماً بين عالمين من الفكر ، فإن مهمته التوفيق وابتسامته تتولد من عدم الفرقة . فليته حراً ، مطمئناً ، في القصيدة وبينكم كما في شفافية مياه النور ! فجزيمته مثالية في شرعة نابوليون : إنه ينقل ، ليلاً ، صدى الملكية العقارية .

استمعوا إلى شحادة يحدثكم عن الواقع »

من أشعار جورج شحادة اخترنا هذه الأبيات :

تنبسط اساريري في حديقة تفاح

في هذه المياه الريفية

ذات الخطا الطاهرة

ومن أجلك يا صديقة سحر الموت

فإن اليمامات التي تطير دون هواء

يكون غيابهن أطول من سنوات .

إن كنت جميلة كمجوس بلادي

فياحي لي تذهبي لتبكي

على الجنود القتلى وظنهم الهارب من الموت

فالموت بالنسبة لنا هو زهرة الفكر

يجب أن تحلمي بالطيور الراحلة

بين النهار والليل كأثر

عندما تبتعد الشمس بين الأشجار

وتجعل من أوراقها مرجاً آخر .

والنفاح ، والحداث ، والأوراق ، والورود ، والطيور ، والمروج ،  
والينابيع ، كلمات تصادف غالباً في أشعار جورج شحادة التي تستدعي الصور  
الفردوسية .

وقد لاقى مسرح شحادة من التقريظ مالا يقاؤه شعره وكتبت عنه الأديبة  
المسرحية الفرنسية جنيفيف سبرو في مؤلفها «تاريخ المسرح الجديد» مايلي :

«إن الوجود الشعري لشهادة في المسرح المعاصر يتحدى كل تصنيف ، وكل تحليل تقريباً ، فنحن لم نسمع إلا نادراً مثلاً هذه الأصوات في فرنسة . إنها تذكرنا بأصوات لوركا ، وفال إنكلن ، ورفاييل ألبرتي ، أو بالشفافية المبهمة لبعض الرومنسيين الألمان ؛ لكن الغنى المألوف في صوره يأتي مباشرة باللغة الفرنسية التي تجسدها ؛ لغة دوبلاي ، ولافونتين التي تعود إلينا فجأة محملة بالشرق ، والظرف ، والرقعة المحسوسة . »

هذا الظرف وهذه الرقة يتجليان منذ أولى مسرحياته «المسيد بوبل» : وهي قصة رجل لطيف ورع ، يعتبر وجوده ضرورياً لقرية باولاسكالا الوهمية ، حيث اختار أن يستقر مدفوعاً بالواجب والظرف وحباً الصلاة . كانت كل حياة هذا الرجل الحكيم ، والمتواضع ، لكن الغريب الأطوار تقريباً ، قصيدة . فهو بقبعته وكنبه ، ومعطف قاضي القرية أو أحد أعيان المنطقة ، له هيئة العليم أو قطب جمعية سرية أو شيخ الجيل ، رغم عدم وجود أي سر في حياة هذه الشخصية المتميزة ؛ فمبدؤه مدون في كتاب صغير ذي حكم غريبة وساذجة ، سناه الترماندور ، ويمكن لكل فرد من أبناء باولاسكالا أن يطلع عليه ويرجع إليه ككتاب مقدس .

فرج الله الحايك (١٩٠٩ - ١٩٧٩) ولد فرج الله الحايك العام ١٩٠٩ في بيت شباب (جبل لبنان) ، وبدأ حياته الأدبية شاعراً في سن مبكرة بديواتين: نسوع وآهات (١٩٢٧) وفرانيس الشيطان (١٩٢٩) تحول في رجولته إلى الرواية فصدرت له على التوالي برجوت (باريس ١٩٤٠) وهيلينا (بيروت ١٩٤١) والغريبة (باريس ١٩٤٧) وغفريل المجوسي (باريس ١٩٤٧). ثم ثلاثية أبناء الأرض وهي تتألف من «أبو ناصيف» (باريس ١٩٤٨) وابنة الله (باريس ١٩٤٩) وسم الغزلة (باريس ١٩٥١) . وجُمّتا (باريس ١٩٥٧) والوجه الآخر لقايين (باريس ١٩٥٩) ، والصليب والهلال

(باريس ١٩٥٩) والنوايا الفضلى (باريس ١٩٦٢) ، والجون (باريس ١٩٦٤) والجسد والروح (باريس ١٩٦٨) .

كما أن له دراسات : YESOJh (بيروت ١٩٩١) والله لبناني (بيروت ١٩٤٥) ورسالة بربري إلى المتعلمين (بيروت ١٩٧١) .

قال عنه الأديب والناقد اللبناني صلاح ستيّة صاحب مجلة «الشرق الأدبي L'orient litteraire» في مقالته «الأدب اللبناني باللغة الفرنسية - ١٩٥٩» : «هذا الكاتب متعلّق بشكل عميق بالتقاليد اللبنانية وما يحاول أن يدافع عنه عبر أساطيره الروائية هو التماس مع الأرض ، هذه المجابهة اليومية للإنسان وقوى الطبيعة ، حيث يكتشف الإنسان نفسه في استعلائه» وقال الروائي فرج الله الحايك عن نفسه <sup>(١)</sup> «توجد فكرة مركزية في جميع رواياتي [.....] فأنا ممن يعتقدون أن الكائن الإنساني ليس حراً ، وأن قدرته تضغط عليه .... فلو كنّا أحراراً لماثرنا . والحال أن الكائن الإنساني في كل لحظة ، يشور ضد نفسه ، وضد المجتمع ، وضد المجتمع . والحياة البشرية تمرّد متواصل ، وهذا المظهر من نتاجي هو الذي أعجب ألبر كاموس الذي أديبته مؤلفي «الوجه الآخر لقوانين» وهو رواية التمرّد ، روايتي المفضلة .

ماهي الحرية ؟ يتم التحدث عنها كل الوقت لأنها غير معروفة . ما هو وجهها ؟ يجب الفوز بها ... إنها توجد في الجو . إنها تكون عنها ، على الأرجح فكرة ، كتلك التي نكوّنها عن الله أو عن الجنة . كيف تريدون أن أضمن ما أستطيع أن أكونه . إننا عبيد غددنا وهو رموناتنا . وقد يحدث أن أقع مريضاً فيتبدّل تصوّري للحياة » .

(١) في مقابلة مع الصحفية إللين سعود نشرت في العدد ١٨١ من مجلة لبنان

بتاريخ ١٦ حزيران ١٩٦٢ .

ماهي رواية الوجه الآخر لقايين ؟ هي قصة «ولدي زنا ، باصيل وعازار العالشين في ميتم تديره راهبات في جو من التعاسة والإذلال ؛ وكان باصيل قوياً وعدوانياً ، على عكس صديقه عازار سواء من حيث الطبع أو التكوين ، فالأخير هزيل ، موسوس ، وخجول .

لم يستطع باصيل تحمل حياة الميتم ، وقد غدا بالنسبة إليه كسجن خائق ، فيعبد إلى الهرب مصطحباً معه عازار مما يربطهما في مصير واحد ؛ ويعيشان في ضاحية أكواخ من صفيح غير بعيدة عن مدينة بيدو أنها بيروت ؛ ويجدان عملاً لدى مهرب من أصل يوناني اسمه افنجيلوس ، له ابنة فاتنة لعوب اسمها نوزيكا ، تقع في غرام باصيل لكن باصيل لم يعرف الحب الحقيقي إلا عند لقائه بشادية خلال إحدى مهماته السرية في مناطق زراعة الحشيش .

تتجج نوزيكا بعد عرض مفاتن أنوثتها ومظاهر توددها في التغلب على فضيلة عازار الذي يقتلها في النهاية ، لكنه يقتل بذوره من قبل باصيل الذي يكتشف أن عازار يكرهه لحب نوزيكا له . لكن باصيل لا يقتل صديقه من أجل الانتقام ، بل لأن الموت وحده يستطيع أن يرسخ أخوتهم « ويجد أخيراً شادية وهي بالذات فتاة ثورية ، ويعترف لها بجريمته ؛ وتريد شادية الزواج به ، لكن باصيل يذعن لصوت الآخر ، نسخته «العائشة في أعماق ذاته» ؛ فيخلق شادية ليتحرر ويكمل كلياً . ويذهب بعد ذلك «ليسلم نفسه لعدالة لاتزال منه إلا الجسد » .

عن هذه الرواية ومؤلفها كتب الناقد الفرنسي غابريل فنيسين : «يكتب حايك بفرنسية ، نفاؤها وعنفها ، ولونها وتموجها دروس لنحو مثني أو خمسمئة روائي ولدوا في كارينتراس ويعيشون في باريس .... ولا أجد مثيلاً له إلا كاتب واحد هو نيكوس كازانتزركيس في ألكسي زوربا . هذا اليوناني

الذي يقصّ حكايات واردة من صميم الشعب ، يمثل رحابة الأساطير ، يفوح منها غبّق الأرض والدم والعرق . ورائحة الدم والعرق هذه تعمر «الوجه الآخر لقابين» قصة تمرد الانسان وقصيدته . إنها رواية لا تنسى .

ميشيل شيحا (١٨٩١ - ١٩٥٤) : ابن عائلة بورجوازية تمارس الأعمال المصرفية ، وقد مارسها بدوره فهو شريك في مصرف شيحا - فرسون . بدأ حياته الأدبية شاعراً ، وصدر له في العام ١٩٣٤ ضمن منشورات المجلة الفينيقية ديوان «بيت الحقول La maison des champs» لكنه انصرف بعد ذلك إلى الصحافة ، فهو مؤسس ورئيس تحرير الصحيفة الشهيرة الناطقة باللغة الفرنسية في لبنان : « اليوم LE JOUR التي حوت حتى تاريخ وفاته مقالاته الأدبية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، كما أنه كان أحد محاضري الندوة اللبنانية LE CENACLE التي أسسها الأديب ميشيل أسمر وكانت ذات أثر كبير في نشر الثقافة الفراتكوفونية في لبنان .

بدأ ميشيل شيحا بجمع نتاجه وإصداره في كتب في مطلع الخمسينات ، واستكمل بعد وفاته وله المؤلفات المنشورة التالية :

بحوث أولى (بيروت ١٩٥٠)

بحوث ثانية (بيروت ١٩٥٢)

ترتيل كنسي (بيروت ١٩٥٤)

فلسطين (بيروت ١٩٥٧)

وجه لبنان وحضوره (بيروت ١٩٦٤)

السياسة الداخلية (بيروت ١٩٦٤)

غاية الاقتصاد اللبناني (بيروت ١٩٦٥)

كما أعيد طبع ديوانه متضمناً قصائد لم يسبق نشرها في العام ١٩٦٥ .

فف شعره ، كما فدل عنوان الءفوان ، ءعوة إلى ءفاة رومنسفة ءاءنة ومنه نترجم ءهه الأففاء :

ءذا المساء لنذهب إلى الءقول فالفبف الساكن  
فالمءفنة ءءوف كءفراً من الرءابة والممل  
ومن أجل مءبءاء ءءفءة لنطلب من اللفل  
العطور النباءفة الءف ءصء من الأرض  
النسم سفغمرنا عءما نطارء الءلنج والوزال  
والنجوم سءءءنا عن مسراءها اللفلفة  
بعفءاً عن المءوف القاءم ءفء ءبكى رغباءنا  
وسنء مرقءاً ءءأرجء ففه الءزامف .

لفس فف الءفوان ءفاخر بأفءاء فرنسة كما فعل شارل القرم ولاإشءاء بفءافءها ومواب شعرانها كما بفنى بءلك ءكءور ءلاط ، لكن ففه ءكرفاء عن بارفس ، وءاءاءها ، وكنافسها ، وءءانقها ، وأرباضها ، إءما نءر شفا ومقالاء وءاصة فف السواء الءف أعقفء ءلاء فرنسة عن لبنان مفعم بصفءاء ءمءلئ بعواطف الإءبار لءان ءارك ، وبافار ، وقفم الءقالفء الإءسانفة الفرنسفة ، ولعل أءمل ماكتبه فف ءذا المسفاق كان بفارفء ٢٢ آب ١٩٤٤ أف قبل وقء قصفر من ءرففر العاصمة الفرنسفة وءء عنوان «بفء بارفس» مقالة نفءطف منها ما فلف : «الآن ءصل الأفام القاءمة إلى نفاهاها ؛ الأفام الءف كااء بءون أفكار ، وءون أزهار ، وءون ابءسامة وفولف زمن الءزفمة والءءلان ؛ زمن رففء الءرفف على ءءففة اللوكسمبورء ، وقصر فرساف ؛ زمن الصمء والءموء ءء قفاب نوئرءام وسان - أو سءاش . [.....] .



إن تحرير باريس المتوقع قريباً ، له صدهاء في كل الكون ، لكنه هنا ذو وقع خاص »

أنف عنه جان سالم كتاباً بعنوان ، «مقدمة لفكر ميشيل شيجا السياسي - ١٩٧٠ » نقتبس منه مايلي ترجمته : «مثالي وواقعي في آن معاً ؛ استطاع ميشيل شيجا بفضل ذكائه الواسع أن يقيم جسوراً بين عبقرية الحلم وعبقرية الواقع ؛ إنها مغامرة لايجازف بها إلا من ملكوا الإيمان ، ولاينجح بها إلا الحكماء : هذا هو سرّ عظماء الرجال ، أليس هو نفسه القائل : « لبنان بلد الحلم والحقيقة معاً ؟ وتشهد حياته بكاملها على صراعه لتحقيق هذا التركيب في ذاته ، وفي بلاده . وتتجنى ثمرة جهوده في جميع المجالات ، وهي تسم بطابعها عدداً من فعالياتنا ومؤسساتنا » .

وقد قال عنه الرئيس شارل الحلو ، <sup>(١)</sup> وهو أحد الفراتكوفونيين المشهورين في لبنان ما ترجمته : « كان يملأ بشخصيته القوية البلاد بكاملها، وخلال أكثر من ربع قرن كان لدينا الحافظ للتفكير بأنه يجسدها . حافظنا للإيمان، بالنسبة للعقل والطبع » «مقارنة هذا اللبناني بأكابر هذا العالم وهذا الزمن ».

### الفراتكوفونية في لبنان في النصف الثاني من القرن العشرين :

لم نتطرق في الفقرة السابقة إلى شعراء وأدباء فراتكوفونيين آخرين مثل

(١) شارل الحلو : رئيس الجمهورية اللبنانية من ١٩٦٤ إلى ١٩٧٠ ، والبذة مقبسة عن مقال له في صحيفة Lejour بتاريخ ٢٩ كانون أول ١٩٥٤ مؤبنا ميشيل شيجا .

فيكتور حكيم (من مواليد ١٩٠٧)، وفؤاد أبي زيد (١٩١٥ - ١٩٨١)، وجاك ثابت، وكمال أبي صوان؛ كما لم نتطرق إلى عدد من الأدبيات كماري زيادة (الآنسة مي) ولها ديوان شعر بالفرنسية بعنوان «أزهار وأحلام» نُشر منذ العام ١٩١١ في دار الهلال في القاهرة؛ ذلك أن شهرتها كأديبة، كاتبة باللغة العربية، فاقت شهرتها كشاعرة فرانكوفونية، ولا إلى أفنين يسترس الروائية الفرانكوفونية التي لقبت سيدة الأدب اللبناني الكبير. وإذا اعتبرنا الأدباء السابقين يعودون إلى النصف الأول من القرن العشرين، رغم أن بعضهم امتد به العمر حتى فترة قريبة من وقتنا الحاضر، وعطاء الأديب يمتد طيلة حياته؛ فذلك لأن شخصيتهم الأدبية قد اكتملت خلال النصف الأول من هذا القرن وانطبعت بطابعه وتأثرت بأسلوبه وعبرت عن مراميه.

وإذا كنا نحدد معالم النصف الثاني من القرن العشرين لأدباء لبنانيين فرانكوفونيين آخرين، وهم كثُر، فلأن أبيهم ينساق في تيارات هذا العصر. إنهم يبنون ذاتهم الأدبية، منهم من تجلّت معالمه وأمكن للنقاد والدارسين أن يحددوا موقعه ضمن هذه المدرسة أو تلك، ومنهم من ينتظر معاصروهم نتاجهم المستقبلي لتحديد مكانتهم في ميدان الفكر.

حسبنا أن نعدّد بعض الأسماء، ونعطي لمحة عن مميزات السباقين منهم إلى الطليعة.

من الأدبيات: أندره شديد، ناديا تويني، كلير جبيلي، كريستان صالح، فريدة بغدادي، مي المر، نها سلامة، هدى أديب، سامية توتونجي، فينوس الخوري غطاس.

ومن الأدباء: فؤاد جبرائيل نفاع، جوليان حرب، كلود الخال، فادي نون، صلاح مستيتية، جان شكيب الخوري، جبرائيل بستاني، فاهي كاتشا، روبير أبي راشد، وأخيراً أمين معلوف.

أندره شديد : لبنانية الأصل ، مصرية الجنسية ، ولدت في القاهرة العام ١٩٢١ وأجرت دراستها في جامعتها الأمريكية ، جاءت إلى فرنسا ، العام ١٩٤٦ . اختارت الجنسية الفرنسية العام ١٩٦٢ . نشرت عدة دواوين شعرية أولها نصوص لوجه (١٩٤٩) ، ونصوص لقصيدة (١٩٥٠) ، ونصوص للحى (١٩٥٢) ، والأرض المنظورة (١٩٥٧) ، والوجه وحده (١٩٦٠) ونزوات (١٩٦٢) . وهي روائية أيضاً ومن رواياتها : اليوم السادس (١٩٦٠) ، والجلد الضيق (١٩٦٥) ، والمدينة الخصبة (١٩٧٢) ولها مسرحية «العارض» التي قدمت في مهرجان برلين الشرقية .

تجلى في قصائدها صور الألم والموت ، وكأن الشاعرة تعيش في جو صوفي متولد من جذورها الشرقية رغم وجودها في باريس عاصمة الغرب والنور .

من ديوان «الأرض المنظورة» ، نترجم هذه الأبيات .

مع انقاسي القليلة ، حتى الزمن الذي لا تخوم له  
سأفي بوعدي نحو الموت الوحيد .

<http://Archivebeta.sakhrif.com>

نعم ، إني أغني لك أيها الموت ، حتى الغياب النهائي .

يا حارس المجهول ، ومرج التائهين العذب .

أغني ، إذ في هذه الدنيا ، تهرب السنبلة من الرماد .

والكلمة تفرج الهم ، والجناح يجد سبباً لرفيفه .

ذات مساء سأرحل بعيداً عن هذه الأراضي الحميمة

والفتاع ، بلون الفجر ، على وجهي ككائن حي .

غير أن هذه الكتابة الناعمة التي تكثر في الشعر الرومنسي الحديث هي تعبير عن إبداع الشاعرة وتوقها إلى تقصي ما بعد الحياة ، هذا التوق الذي قالت عنه أندره شديد في محاضرة ألقته ، العام ١٩٦٦ ، في الندوة اللبنانية

بمعنوان «القصيدَة المشتركة» مايلي :

القصيدَة ليست كما يعتقد بعضهم تملصاً أو هرباً من الحقائق ، أو طريقة للتكيف مع الوجود ، أو زخرفة له ؛ بل بالعكس : إنها تؤصل جذورنا في حقيقة كلّية ، إذ بالرغم من أننا نعيش معظم الوقت ، وبسهولة أكبر ضمن المظاهر أكثر من عيشنا في العمق ؛ فإننا نعرف جيداً أن الحياة ليست حببسة كل مظاهرها وإنما هي شيء آخر أيضاً ، ولا يمكننا أن نتجاهل أن وجودنا غارق في سرّ غامض ، سرّ مشترك بيننا جميعاً ، ونحن نحمل في آن واحد ، فيه «المدى» و «النواة» . الشعر قبل أن يكون فناً هو بحث عن هذه الحقيقة الشعر أرض نحيّاها كلياً .

هذا المصدر الشرقي الذي ينزح منه من يريد إبهار الغرب وإثارة إعجابه يتجلّى خاصة في أدب أمين معلوف ورواياته .  
أمين معلوف :

من مواليد ١٩٤٩ في عين القبو ، المتن الشمالي ، درس الاقتصاد والعلوم الاجتماعية في جامعة القديس يوسف في بيروت ، ثم عمل في الملحق الاقتصادي لصحيفة النهار ، سافر إلى فرنسا في العام ١٩٧٦ ، عمل في مجلتي جون أفريك ، وفي النهار العربي والدولي ؛ وما يزال مقيماً في فرنسا وقد صدرت له الروايات التالية :

١ - الحروب الصليبية كما رآها العرب (طبعة لانس ١٩٨٣) ، طبعة ثانية (قرأت ١٩٩٢) .

٢ - ليون الأفريقي (طبعة لانس ١٩٨٦ ، وطبعة ثانية لدى لانس ١٩٩٢) ، طبعة أخرى (كتاب الجيب ١٩٨٧) .

٣ - سمرقند (طبعة لانس ١٩٨٨) ، إعادة طبع (كتاب الجيب ١٩٨٩)

٤ - حدائق النور (طبعة لانس ١٩٩١) إعادة طبع (كتاب الجيب ١٩٩٢)

٥ - القرن الأول بعد بيساتريس (طبعة غراسه ١٩٩٢) إعادة طبع (جسم ١٩٩٣/١٦)

٦ - صخرة طاتايوس (طبعة غراسه ١٩٩٣) .

ناديا تويني : (١٩٣٥ - ١٩٨٣) : ولدت في بعقلين في ٨ تموز ١٩٣٥ ، وهي ابنة الأديب والدبلوماسي اللبناني محمد علي حمادة - ووالدتها السيدة مرغريت ملاكن الفرنسية . وبذلك كانت ناديا ثنائية اللغة وثنائية الثقافة . تتلمذت على رهابات البيزاتسون في بيروت ، ثم في اللاييك ، وأتمت دراستها الثانوية في المعهد الفرنسي في أثينا حيث كان والدها سفيراً ، وتوجهت بعدها إلى دراسة الحقوق في جامعة القديس يوسف اليسوعية في بيروت ، لكنها قطعتها لتتزوج في ٣١ كانون أول ١٩٥٤ الصحفي والسياسي اللبناني غسان تويني ، ولتقاسمه حياته المهنية والدبلوماسية في باريس وواشنطن ونيويورك حيث كان سفيراً للبنان في الأمم المتحدة من ١٩٧٧ - ١٩٨٢ .

نكبت ناديا بإصابة ابنتها نايل المولودة العام ١٩٥٥ ووفاتها وهي في السابعة من عمرها من مرض السرطان وانطلق حزنها منذ ذلك الحين شعراً ، خاصة وقد تبين في العام ١٩٦٥ أنها هي بالذات مصابة بذات المرض بعد أن رزقت بولدين جبران ١٩٥٧ - على اسم جد الصحفي الكبير مؤسس جريدة النهار جبران تويني - ومكرم ١٩٦٥ .

توفيت ناديا بعد معاناة طويلة مع المرض في ٢١ حزيران ١٩٨٣ .

صدرت لها في حياتها عدة دواوين شعرية وجمعت أعمالها كاملة في مجلد صدر عن جريدة النهار في العام ١٩٨٦ وقد ترجمت بعض هذه الأشعار إلى العربية ، كما أن لها أشعاراً بالعربية ترجمت بدورها إلى الفرنسية ، دواوينها هي

١ - النصوص الشقراء ١٩٦٣ .



# ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وبعدائق غنية حول الليطاني

أكتب كلمات حب على جسدك المعذب

وأهدي أطفالك شمساً لبنانية .

رثاها العديد من شعراء لبنان بالعربية والفرنسية ومنهم جورج إسحادة  
الذي سجل هذه الأبيات بعنوان «نصب تذكاري لتاديا» في مطلع ديوان نُشر بعد  
وفاتها في ١٧ تشرين أول ١٩٨٤ .

تركت يد اصدقائها

من أجل حديقة مغلقة تامة الزرقة

حيث يرف العصفور مع عشه

عينان سوداوان وشعر أسود

والآن كل جمال الظلال

يستلقي على كتفها .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

غنت للبنان رغم الامها ، فغنى لبنان رثاء لها . هكذا الوفاء للوطن  
ووفاء الوطن لأبنائه البررة .



### المراجع :

- ١ - ABOU , S. elim : Le Bilinguisme Arabe - FRANCAIS AU LIBAN .  
P . U . F . ١٩٩٢ .
- ٢ - BERMOND , Daniel : moi . Amin Maalouf , Arabe chre ' tienet  
libanais , Revue I , Histoire N , ١٩٩٩ septembre ١٩٩٥ P : ٤٢ - ٤٣ .
- ٣ - KHALAF , Saher : Litterature libanaise de langue franeaise : Ed ,  
Nuaman sherbrooke - Canada ١٩٩٤ .
- ٤ - L , Annee Francophone Internationale - Bilan ١٩٩٢ . A . c . c . T  
١٩٩٣ .
- ٥ - LAROUSSE : Lsous la direction de yueques Demougine ) Dictionnaire  
du lu litterature Francaise et Francophone . ١٩٩٨ .
- ٦ - Mualouf , Amin : **ouvrages complets** , le Roehel du Tanios , Paris  
Grucet ١٩٩٣ .
- ٧ - TUENI , Nadia : Les oeuvres poctieuses gople ' tes , Beyrouth  
١٩٨٨ .  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>
- ٨ - Universalis Encyclopydie .
- ٩ - بطرس البستاني : أدباء العرب - الجزء الثالث
- ١٠ - الدكتور عبد الله ركيبي : الفراتكوفونية مشرقاً ومغرباً : دار الرواد -  
بيروت ١٩٩٢
- ١١ - خير الدين الزركلي : معجم الأعلام
- ١٢ - عيسى فتوح : من أعلام الأدب العربي الحديث - دار الفاضل  
- دمشق ١٩٩٤ .
- ١٣ - ناديا تويني : لبنان - عشرين قصيدة من أجل حب لبنان : نقلها  
إلى العربية عبده وزان . بيروت ١٩٨٧ .





## لبنان والفرنكوفونية

■ ت: نبيل أبو صعب ■

ولد الأدب اللبناني باللغة الفرنسية وبعيداً عن كل ضغط ، نتيجة لحب ، حب اللغة الفرنسية تحديداً . فقد ولد هذا الأدب في بلد له ، وبخلاف كل البلاد التي كان استخدام الفرنسية فيها مفروضاً بحكم قوة الأشياء ، لغته الخاصة بالحضارة والتواصل وهي اللغة العربية ، رأى هذا الأدب النابع من الاختيار الحر النور مع بداية القرن وسط الآلام والاضطرابات المترتبة على بداية تكون لبنان جديد . والنهاية العنيفة للسيطرة التركية في المنطقة ترافقت في هذا البلد - وعند كثيرين - بتمني رؤية فرنسا ، ايثاراً لها على أية قوة أخرى تهتم اهتماماً مباشراً قدر الامكان في مجمل المسائل المطروحة . وهكذا ففي تلك السنوات ناضل صحافيون وكتاب مقالات لبنانيون مقيمون في فرنسا دفاعاً عن القضية العربية واللبنانية منبهين الرأي العام الدولي مستخدمين لغة ذات انتشار واسع وحيث تأخذ بعض الكلمات فيها مثل الحرية ، الاستقلال ، الحق ، الكرامة قوتها الأعظم والأكثر اشعاعاً لأنها منسجمة انسجاماً طبيعياً مع روح اللغة : فقد كتب بالفرنسية تلقائياً نجيب عازوري وجورج سمّنه وخير الله . ت . خير الله . وبالفرنسية أيضاً دافع كاتب مسرحي وبوسائله الخاصة عن القيم والمبادئ التي أراد تجسيدها . ففي سنة ١٩٠٧ قدمت على خشبة مسرح

الأوديون الوطني في باريس مسرحية عنتره لشكري غاتم والتي استوحى منها الموسيقي غابرييل ديبون عملاً غنائياً ظل مشهوراً وسجل منذ ذلك الحين في ذخيرة الأوبرا ، لقد عرضت المسرحية عرضاً واضحاً وفي اطار قصة خيالية لغارس شاعر يتحدى ظلم القدر ، كل تمزق ورفض المثقف الثوري .

مع انتهاء الحرب العالمية الأولى صار لفرنسا في لبنان الوجود الفعلي المعروف . في اطار هذا الوجود الذي كان ثقافياً بقدر ماكان سياسياً سنشهد تفتح ما يمكن أن نسميه الطور الثاني من الأدب اللبناني باللغة الفرنسية . أما بالنسبة للأدب العربي في لبنان فإنه سيتابع بجد - مستلهماً الماضي - ومنذ قرن مضى جهده باتجاه (النهضة) (بالفرنسية) .

هذا الجيل الثاني ، ودون أن يكون منافضاً متعصباً بقدر ماكان الجيل الأول - يتذوق ببعض الذهول طعم الاستقلال - مع أنه استقلال محدود - ولكي يعبر عن هذا الجديد وعن تراخي العديد من الروابط ، ولكي يغني دهشته أمام اكتشاف أو إعادة اكتشاف أرض وبحر وصخور الوطن فقد استخدم عن تصميم اللغة الفرنسية : فرنسية مهذبة (مع بعض الإفراط) ، مفعمة ذات استيحاء كلاسيكي واضح ، حبا دون ريب ببعض الكتب المقروءة في المدرسة سابقاً ، وحبا ، عند الشعراء ، ببعض تلك الحركات التي هي الغافية والبحر الاسكندري والمقطع الشعري .

إن أسماء كتاب الموجة الثانية تستحق أن تثير الاعجاب والتعاطف - وأن يخلدها تاريخ الأدب - لأنهم كانوا في أرض الشرق طلائع لما لم يحدد إلا بعد وقت طويل بلفظة معيبة ، بعد أخذ كل شيء بالاعتبار ، هي «الفرانكوفونية» .

وهكذا تجمع ، منذ سنوات العشرينات ، حول المجلة الفينيقية ومنشوراتها التي أسسها شارل قرم ، كل من هيكتور خلاط وإيلي طيان وميشيل شيحا (الذي أصبح المعلق السياسي المعروف فيما بعد) وآخرون ...

## نصوص أدبية فرنكوفونية من لبنان وسورية ومصر وتونس والجزائر والمغرب

■ نصوص ترجمة د. جمال شحيد ■

١ - بيروت

لناديا تويني (لبنان)

(قصيدة للشاعرة اللبنانية ناديا تويني ، مقتطعة من ديوانها «لبنان ،  
للحب عشرون قصيدة» . وقصيدة بيروت التي نقرّجها هي قصيدة التاريخ  
والجغرافيا والحضارة والمفارقات) .  
<http://Archivebeta.Sakhr.net.com>

أكانت غاتية أو متبحرة في العلم أو ورعة ،  
أكانت شبه جزيرة للأصوات والألوان والذهب ،  
أكانت مدينة وردية للتجارة تُقلع كالأسطول  
باحثة في الأفق عن حنان أحد المرافئ  
فقد ماتت ألف مرة وعاشت ألف مرة .  
بيروت ذات المئة قصر ، وبيريت ذات الأحجار  
يتوافدون إليها من كل صوب ليقيموا هذه التماثيل  
التي تجعل الناس يصلّون وتجعل الحروب تقع .

عيون نساها عيون الشواطئ التي تتلأأ ليلاً  
وكم يشبه متسولوها الكاهنات القديمات .  
كل فكرة في بيروت تسكن منزلاً ،  
كل كلمة في بيروت تحب التباهي ،  
وفي بيروت يُقرغون الأفكار والقوافل ،  
قراصنة الفكر ، كاهنات أو سلطانات .  
فإن كانت بيروت متدنية ، وإن كانت ساحرة  
وإن كانت كلتيهما ، وإن كانت ملتقى  
لبوابة البحر أو لبوابات المشرق ،  
وإن كانت موجودة معبودة أو ملعونة ،  
وإن كانت دموية أو تنضح بالماء المقدس ،  
وإن كانت بريئة أو قاتلة ،  
فلأنها فينيقية وعربية أو وضعية الحسب والنسب ،  
ولأنها مشرقية ذات الدورات الجمّة  
كتلك الأزهار الغربية الهشة فوق عياداتها ،  
فإنها آخر معبد في الشرق  
وفيها يستطيع المرء أن يتسربل بالنور .

## ٢ - في البدء

### لكمال ابراهيم (سوريا)

(ولد كمال ابراهيم في اللاذقية عام ١٩٤٢ ودرس في لبنان واستقر عام ١٩٦٧ في فرنسا حيث يدرس الفلسفة . وأصدر عدة دواوين بالفرنسية منها : «بابل . البقرة الموت» ١٩٧٦ ، و «هو أنا» ١٩٧١ ، «الوجود» ١٩٧٨ . ونقنطع من ديوان «بابل» ..... هاتين القصيدتين)

في البدء

كانت بابل تأكل قمح النجوم

كي تقرأ لي الألوان

من حياتها حافظت على دم الجرح الضيق

لكل سماء فتحت الزمان والأعداد

لكل أرض نسيت أن ألفظ اسمها

في طرف رابيتي

شرحت العيون والأقدام

\*

### ٣ - لوكانت

#### لكمال إبراهيم

لوكانت لنا الحياة حتى موتنا

مع كثير من الزفرات والثغور

وبكل كل تفتي على جدار الظلال

جحيماً بئس أنزعته منه الندامات .....

قد تلفظ حيواتنا أعيننا

المسلوخة عن هذا الصمت الطويل

وأبداننا المنبهرة

قد تلتقي بنا

- من نحن ؟

نسكنها

حتى النخاع فينا

وأشداً. أقتنا دامعة

وحيواتنا تفيض



### ٣ - لغتان في لغة واحدة

#### للشاعرة والروائية اللبنانية فينوس غاتا خوري

لي زوجان وأعيش ازدواجية الحياة تحت عباءة الكتابة . وذات يوم سأكتب كتاباً أروي فيه حياتي الزوجية العننية مع اللغة الفرنسية وعلاقتي السرية باللغة العربية .

ولأنني نشأت على هاتين اللغتين معاً فإتني صبيتهما في قالب واحد إذ أتكلم الفرنسية (الفرنسية اللبنانية) على غرار معظم مواطني . وأحاول كتابة العربية عبر الفرنسية ، وذلك منذ عشرين سنة ، كما أحاول أن أجعل ريح لغتي الأم تهب مابين جدران لغتي المكتسبة . وماجدراتها إلا من ورق .

الفرنسية هي رفيقي الأمين الذي القاه كل صباح ماأن أقفز من سريري ، وألقاه بمتعة . هي وسيلة عملي وتحتل مكان الصدارة في تهويماتي وتفتح لي الأبواب وتقيني شرّ الوحدة في بلاد ليست بلادي .

أما العربية فهي ذاك الرفيق الآخر المتسرّبل بالأسرار . فتستعير قاعي دون استئذان مني وتنقضّ على سطوري ثم تختفي دون سبب ماأن أقلب الصفحة وعبثاً أبحث عنها لأنها تعود متى يطيب لها عبر صورة أو كلمة ، مهما كانت عادية . إن تعريجها عابر . يالها من حصان جامح يكون شدّ عناته أو مناداته دون جدوى . ويركض دون أن يمسه . العربية امرأة بدوية والفرنسية امرأة حضرية لها منزل ثابت ودائماً مستعدة لأن تفتح لي أبوابها وتستقبلني مابين جدرانها .

ومرّت فترة كتبت فيها اللغتين معاً ، وكنت وقتها قد غادرت لبنان لتوي . فكانت لغته تتموّج في رأسي . فصغتُ مسودات كتبني آنذاك باللغتين ،

بالعربية التي تكتب من اليمين إلى اليسار وبالفرنسية التي تكتب من اليسار إلى اليمين . وكانت اللغتان تتبارزان وسط الصفحة التي اكتبها ، تتبارزان في قلبي أنا . وكانت كلمات الأولى معقوفة كلها ومدورة ، بينما برزت كلمات الثانية صرامة صرامة الجنود المصنوعين من الرصاص . واختفت ذات يوم ، لأذكر ذلك اليوم ، لأنه كان يوم حداد عندي .

واختفى جسمها وتركت عندي صيغها وأنفاسها وروحها . ويخطر على بالي أحياناً أن أفتح جدران الجملة الفرنسية وأجعل فضاءها الذي بني على الزبح يتمدد كي أدخل فيه الجملة العربية الفضاضة المتوتبة . أدعو هذه اللغة الفرنسية الحكيمة إلى صفحتي كي تصاب بالذهول والدوار ، لكي أجعلها ترقص رقصة البطن وعندما أراها نحيلة سأختمها بالسكاكر والحلويات .

سينتفض السيدان ديكارت وبوالو في قبريهما وسيلعنان تلك المرأة الفرنكوفونية التي أتت لتزرع الشقاق في لغتهما الفرنسية الصارمة .

ولاشك في أن السيديين ديكارت وبوالو لا يفهمان البتة حبي الانتحاري للجملة الجميلة التي لا تهدف إلا لأن تكون جميلة . ولهيام بعض الشعراء العرب بكلمة من الكلمات رأيتهم يغيرون فكرتهم وموقفهم . فنحن رقيقو الحواشي إلى درجة عظيمة ، والآخرون قاسون متقشفون إلى أبعد الحدود . ولقد راودت أحلامي فكرة دمج اللغتين . ويحصل لي أن أخلخل النحو الداخلي للجملة ، فأحوّل الأسم إلى فعل وأقلب الصفة موصوفاً فأقول مثلاً : ترذذ الدنيا (il bruine) وتطر (il plaine) وتضرب (il brume) ، يسحر تسحر تسحر (il magique how magiquons elle mayique) . وذهب بي الأمر إلى تغيير جنس بعض الكلمات فأثرت استنكار جمهوري الذي كان يحضر أمسية شعرية لي .



ويبقى القمر عندي مذكراً والشمس مؤنثة . ولا جدوى من اقتناعي بالعكس . فإن كان القمر امرأة لفقد سيطرته على النباتات والبحيرات . لأن دفع الأمواج وجعل الأشجار تكبر من عمل الرجال . أما التربع في كبد السماء لابرار المفتان أمام كل البشر فهو من عمل النساء . ولو عشت قرناً بكامله في الغرب ، فهذا لن يمنعني من القول le lune , la soleil .

إن أعلى أمنية عندي هي أن أدخل مدلول لغتي الأم في الكلمة التي تمثلها في اللغة المكتسبة . وإلا سأعرض لأن أرى بشكل مزدوج la cruche والابريق ، la balle والطاية ، l'arbre والشجرة ؛ وأن أرى قمرين وشمسين في ذات الوقت ، وماذا يمنعني عندئذ من رؤية الكسوف أو نهاية العالم ؟

هل أنا بهلوان يمشي على حبال مشدودة ؟ أجيب على هذا السؤال بلا . إنني بالأحرى قاطرة تحتاج إلى سكتين لتتمكن من التقدم كي تسافر بعيداً إلى البلد الأم وترويه بلغتين معاً ، الأولى ملتصقة بترابه والثانية تعكس صورته كالمرآة . أريد أن أدخل بلادي المجنونة في بلّيان حكيم وفي لغة ليست لغته .

يالنيت لي عسران ، فأكرس الأول منهما للغة العربية والثاني للغة الفرنسية ؛ عسران مع الحبر وعندما تجف المحبرة أموت .

لي لغتان وبّلدان ، لغة بديلة عندما تصمت الأخرى . كنت أحتسي خلف اللغة الفرنسية عندما كانت القنابل تنهمر على بيروت ، فكنت أستخدم الكلمات كالدروع ، فصارت الكتابة ملاذاً لي وملجأ .

لقد حكيت «لبناتاً» هادناً فإذا بمختلف الأحقاد تحوله إلى ساحة معركة . لقد حكيت «لبناتاً» موحداً فإذا بالطوائف تبدأ بالتناحر . حكيت لبنان الحب والجنة ، ولكنه لم يكن سوى أطلال تدخن . لقد أقمته من بين الأموات في

رواياتي وقصائدي ، ولكنهم كانوا قد أعلنوا موته . وعندما كانوا يتكلمون عن جثته ، نبشتها وأوقفتها كما لو كانت حية . وفعلت هذا كله بمساعدة اللغة الفرنسية . لم استبسلت وكتبت في لغة لم تكن لغتي يزعجني صرفها ومتطلباتها؟

الجواب بسيط . لو بقيت في بلادي لأنجبت أولاداً ولما كتبت كتباً . لو بقيت لعشت بلادي . أجل لم أشعر بحاجة إلى أن أحكيها إلا عندما ابتعدت عنها . فالكتابة في بيروت هي كناية عن الكتابة دون خطر أو مجازفة أو حقيقية ، إنها تمرين ذهني بحت . أما الكتابة من هنا فتعني إحياء مسقط الرأس كي أحيا من خلاله .

(مجلة Araubies عربيات عدد حزيران ١٩٩٢ )

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

## ٤ - نشيد الملك الضليل

### للشاعر التونسي طاهر بكري

(ولد طاهر بكري عام ١٩٥١ في كسارين . وبعد أن استقر في فرنسا كتب بالفرنسية ديوانين شعريين يفيضان حنيناً إلى الثقافة العربية وإلى مناخات البحر والصحراء . والديوانان هما «حارث الشمس» ١٩٨٣ ، و «نشيد الملك الضليل» ١٩٨٥ ، ومنه نقتطع هذه القصيدة ) .

لقد فتنَّ النشيدُ آلهةَ القريةِ

ياقيس ، وأضلَّ الحب قيودي

لقد ضمتحت الريحُ ترحالي بالطيوب

ونثرَ النورَ أحلامه

ضفائر شعر عاصية غريبة

أمسكت الحياة أوامري عن البحر العقيم

كانت لي أرض في تخوم همي

فسكنها الموت

كانت لي كأسٌ مترعة بالأناشيد

فأراققتها النجمة

كان لي ينبوعٌ في قلب المنهل

فتجاهله البحر

كانت لي شمع تدغدغ السهول

فخطفها الليل

كان لي نهر تستلقي عليه مليكتي

فسحرتة الصحراء

كانت لي واحة أتقاسمها أنا والقمر

فأحرقها الظل

وفاجأ الهواء بحيرات موافقي الطائشة

فتجذد الترحال واهتاجت الشمس

وطارد الأوهام بحثاً عن ظله

فتعبت الآثار في ذروة الأنشودة المتباهية

ياليلة العشق التي تسهو عن أئين المرتل المنهك

حجارة منعزلة لا يدغدغها أي نسيم

تؤجج الريح جراحكم التي أكلمها الانكسار

ياقوافل الألم كُفي عن البكاء

إنني أجمع هنا حروقي لأقاوم الأمطار ومسوح الزهاد

وأذكر هنا كأس ثغرك المفتوح

ياقمرى الجميل الذي يشدني إلى تويجاته المذعورة .

## ٥ - الأعرابي

### لسمير مرزوقي (تونس)

(ولد في تونس العاصمة عام ١٩٥١ ويدرس الأدب الفرنسي في جامعة تونس الأولى ويكتب بالفرنسية والعربية .

وأصدر عام ١٩٩٠ ديوان شعر بعنوان Braderie «بيع تصفوي» واستلهم فيه الشعر الأندلسي . ومنه هذه القصيدة ) .

إنني الاعرابي

ولدي سماعي في الفجر

أهزوجة ريح الصحراء

أهجر يؤسي

لقد عرفت المدن

وأساليب اللياقة

والممتع الحقيرة

والشموس الخاتعة

إنني الأعرابي

وعندما يهيم قلبي

استوحش

لألتهم ثغرك

ولكي أنشغل عن الانتظار



نصبت خيمتي

على سفوحك الفتاة

وأجلتُ النظر

إنني الأعراي

ومنذُ أمدٍ طويل

يارفيقتي

لم أعرف الهناء

عندما قلتُ لك

إنني الندى

أحبيتُ أن أَلعب

لعبة القَبْلِ المطرِدة

إنني الأعراي

لامرسي لي

ولامرفاً

أرحل مع الفجر

هوذا كلامي

لاشيء يربطني



غداً سأراهن

على الرحيل

اتني الاعرابي

الباهت الكلمات

الذي دأب

على الوحشة

أحلم بالسفر

بزمن الهجران

لقد ضاع نصيبي

من هناء مبعثر

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إتني الأعرابي

ولكنني أريد أن أبقى

في عينيك المكفهرتين

ماقسم الله لي من حياة



ARCHIVE

## ٦ - محو الأمية

### لرشيد بوجدرية (الجزائر)

(ولد رشيد بوجدرية عام ١٩٤١ في شرقي الجزائر . ودرس الفلسفة في السوربون . أقام في فرنسا والمغرب وعاد إلى الجزائر عام ١٩٧٣ . ومازال يدرس في معهد العلوم السياسية في الجزائر العاصمة .

كتب الرواية أساساً والشعر أحياناً . ومن رواياته «النيد» ١٩٦٩ ، «ضربة شمس» ١٩٧٢ ، «الحلزون العنيد» ١٩٧٧ ، «ألف سنة وسنة من الحنين» ١٩٧٩ ، «التهديم» ١٩٨٢ وبعد هذا التاريخ بدأ بوجدرية يكتب كتبه بالعربية ويترجمها له إلى الفرنسية أنطوان موصلي . ومنها «زرع» ١٩٨٤ ، «النقع» ١٩٨٥ ، «المطر» ١٩٨٧ ، «فتح جبل طارق» ١٩٨٧ ، «غوضى الأشياء» ١٩٩٢ ، «رسائل جزائرية» ١٩٩٥ . وكتب ديواناً واحداً هو «كي لا تحلم من بعد» ١٩٦٥ ، ومنه نقتطع هذه القصيدة .)

مافائدة قصائدي

إن كانت أُمي لاتعرف أن تقرأ لي ؟

عمر أُمي عشرون عاماً

وتريد أن تكف عن التألم

ستأتي هذا المساء

لتهجيّة حروفي

وغداً ستتعلم



الكتابة

يا للتحَرَّر !

ما فائدة قصائدي

إن كان أبي لا يعرف أن يقرأ لي ؟

عمر أبي مئة عام

ولم ير البحر

سيأتي هذا المساء

لتهجية حروفي

وغداً سيتعلم

الكتابة



يا للكرامة !

ما فائدة قصائدي

إن كان رفيقي لا يعرف أن يقرأ لي ؟

لا عمر لرفيقي

لقد عاش في السجون

سيأتي هذا المساء

لتهجية حروفي

وغداً سيتعلم

الصراخ

يا للحرية !

## الحضارة أمي

### لإدريس شرابيبي (المغرب)

(ولد عام ١٩٢٦ ودرس الهندسة الكيميائية في باريس ثم الطب النفسي . سافر كثيراً ومارس أعمالاً كثيرة ، ودرس في كيبك ، وأصبح مخرجاً في هيئة الإذاعة والتلفزيون الفرنسية . وعندما كتب رواية «الماضي البسيط» عام ١٩٥٤ أثار ضجة كبرى لأنه جرّح بصورة الأب الشرقي . ثم توالى رواياته العنيفة فكتب «التيوس» ١٩٥٥ و «الحمار» ١٩٥٦ و «الحشد» ١٩٦١ و «التعاقب المفتوح» ١٩٦٢ و «سيأتي صديق لزيارتكم» ١٩٦٧ و «الحضارة أمي !» ١٩٧٢ و «موت في كندا» ١٩٧٥ و «تحقيق في البلدة» ١٩٨١ و «أم الربيع» ١٩٨٢ و «ولادة في الفجر» ١٩٨٦ و «المفتش علي» ١٩٩١ .

وفي رواية «الحضارة أمي» التي نقتطع منها هذا النص ، يصوّر لنا شرابيبي أما شرقية تقليدية فاتتها قطار التطور والتحول الاجتماعي . وعلى الرغم من تخلف هذه الأم ، فإنها رقيقة الحواشي ومليئة بالمشاعر . ويركّز الكاتب على هذه النقطة بالذات ) .

لم تكن تستعمل في غزلها إلا يديها وإبهامي قدميها . ولكن رشاقتها وصبرها كانا على درجة عالية بحيث نستطيع أن نقسم بأن لديها مئة اصبع تحرك سواعد الآلة . فكانت كباكيب الصوف تتكور وتكبر وتتكاثر حولها . وأثناء عملها كانت تناجي نفسها وتندن وتضح كطفلة سعيدة لم تتجاوز بعد سنّ الصبا الخشن والنقي فلن تتجاوزه إلى البلوغ ابداً ، على الرغم من كل ما يحدث . فما أن يجتاز المرء باب بيته حتى يرى أن تاريخ البشر وحضاراتهم يتحرك ويزعزع قوّعاتهم ويصنع دغلاً من الفولاذ والنار والآلام . ولكن هذا كان العالم الخارجي ، ليس فقط بالنسبة لها ولماضيها وأما أيضاً بالنسبة

لحلمها النقي الجبوري الذي مازالت تطارده باصرار منذ طفولتها . وما استقيتُ منها - كمن يستقي ماء بئر مسحورة وعميقة جداً - هو غياب كامل للقلق عندها ، هو قيمة الصبر ، هو حب الحياة مع أنها تقاسي منها الأمرين .

وأحياناً كنت أجلس قربها ، وهي تغزل وتنسج على ضوء شمعة من الشمع . وكنت أحدثها عن يومي في المدرسة وعن الرياضيات وفكتور هوغو واللغة اللاتينية . فكأنت تنظر إليّ صامتة بعينيها الوسيعتين الخاليتين من الأهداب ، وكأنت ترفني يديها بخطوطهما الغائرة كأخاديد السهل المحروث . أجل لم تكن يداها تعبران من خلال الكلمات .

وكانت تأخذ حذائي لتستخدمه كمطرقة فتدق أربعة مسامير طويلة في الحائط . وحسب شهادة كل كتب الهندسة ، كان التربيع بالغ الدقة ، فبلمح البصر كانت تفعل ذلك . فحدثتها عن التربيع وبرهنته لها ، ولكنها كانت كأنها تصمّ أذنيها إلى مالم تكن تشعر به .

لم يعلمها أحد شيئاً منذ وصولها إلى هذا العالم . تيمّنت في السادسة فآخذها بعض الأقارب البورجوازيين إلى بيتهم فعملت عندهم كخادمة . وفي الثالثة عشرة تزوّجها بورجوازي محشو بالذهب والأخلاق ، دون أن يراها . وكان هذا الرجل - أبي - بسنّ أبيها .

ويتألف نولها من مسامير أربعة مثبّكة في الحائط ومن أصابعها . إن أجزاء الحاسوب التي أعرفها الآن تتجاوز حدود المكان والزمان . وقال قائل إننا لن ننتظر الغد من بعد وإنما سنخترعه .

وعندما كانت آخر هدبة من الصوف تجد مكائنها في النسيج ، كانت أُمي تأخذ قياسي ، على طريقتها وبدون رسة للتفصيل ؛ كانت تأخذها بلمحة نظر وبعين نصف مغلقة وبأخرى محدقة . وكانت تدور حولي وتحرك شفّتها بصمت ، ومن آن إلى آخر كانت تفرك يديها .



## نصوص أدبية فرنكوفونية

■ ترجمة : نسرين الزهر ■

### ١ - من العسر أحياناً أن نتوجه

لجورج حنين (مصر)

هذان النصان (الأول طُبع في القاهرة ، والثاني في باريس ، بعد موت الشاعر ) ، يعبران عن طريقة جورج حنين : ميل للحلم ، حسن عيشي ، رغبة في التحدي .

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

#### من العسر أحياناً أن نتوجه

حتى في عقر دورنا ، من العسر أحياناً أن نتوجه . صديقُ غالٍ تفاجأ هكذا بالصقيع .

نقرأ على باب بيته " لزيارات قبل الربيع " ، ألمه شديد لأنه يمقت المفاجآت . كثير من الأشياء يجري على هذا النحو . ما أن تطيل المكوث أمام حي أوجامب ، ما أن تمرر أصابعك على استدارة ثدي ، حتى تشير إليك فرقة ضحكة ، إنتقامات سهو .

ومن يتنفس يتهم نفسه .

بنية صغيرة على السطح تقفز بحبلها . يصعد أحدهم ويقطع الحبل غير عابئ بهذه اللعبة . تستمر الطفلة بالقفز . تقول " أنا في الإخفاء " . شخص يرقب عن كثب ، ربما كان صديقاً ....

كيف لاستمر حالمين ما دمنا نقدر أمثالنا ؟ واحد يطلب شيئاً ليكتب وآخر يتراجع أمام عنوان . ساعة الأقول نكون في النقطة نفسها .

### (الفخ)

#### لجورج حنين

القدرُ نمرُ هائج

لحظة يُمس

يميل - ويسخرية ظلامية

إلى عريضة سوداء

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhi.net.com>

فيجعل من نفسه نوراً

ويتبين أن الجوهري

هو الحفاظ ما أمكن

على الأشياء التي لم يعد يرغب فيها

جورج حنين ،

الإشارة الأكثر ظلمة ، بويرعان ، ١٩٧٧

## ٢ - (أشلاء)

### لجويس مفصور (مصر)

(عنوان المجموعة "أشلاء" يُعرف بالطابع العام الذي يصبغ هذه القصائد الثلاث بصبغة الحلم والندوانية ، معتمدة على خيالات المرض والموت) .

راقصني أيها الفيولونسيل الصغير

على العشب الخبازي الساحر

في الليالي البدرية ،

راقصيني أيّتها المدوّنة الموسيقية الصغيرة

بين البيض المسلوق ، والقيثارات ، والحقن .

غنيّ معي أيّتها الساحرة الصغيرة

لأنّ الحجارة تدور كالدوامات

حول قصعات الخساء

حيث تغور موسيقى

الفواتيس

• • •

في ضوء القمر المزدهم بالعميان يرتفع المدُّ

وحيداً مع الأصداف وفي مياه الشروق الزمردية

متوحداً على الشاطئ يفوص سريري ببطء .

يرتفع المدُّ إلى السماء مترعاً بالحب

درداء ، خرساء ، انتظر موتي في الغابة  
ويصعد المد إلى حلقي أنى تموت فراشة .

• • •

دم على الجدار  
يحيطُ برجلٍ كان هناك ،  
عكازاتٌ ملقاة لن تُفرّج بعد الآن  
أسرة مبعثرة فوق أشلاء رجالٍ  
والصمتُ يجثم على المشفى المحطم  
بعد القنبلة .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

جويس منصور ، "أشلاء" ، منشورات (Mninuit) .

باريس ، ١٩٥٥

### ٣ - البلد هناك ، على تخوم فكرة في البال

#### للتأطّر جعوط (الجزائر)

(استجابة لطلب أحد النّاشرين يكتب القصّاص عن فصل من فصول التاريخ الإسلامي الوسيط المدهش فيختار لهذا الغرض حقبة ابن تومرت (١) الداعية المتحمس وال خادم المطلق للشرعية القرآنية ، و الذي سيتبعه في رحلاته . يتخيّل القاص نعلًا سحرياً ينقذ به ابن تومرت من عصره الوسيط إلى باريس المعاصرة المتوهجة بالحدّاث . فيريّن النصّ التالي إيّاه ، يكتشف حياة مواطنيه الغريبة الذين اضطروا إلى مغادرة البلد الذي ترعرعوا فيه )

يستلمس ابن تومرت خفية إلى حديقة صغيرة ، نظيفة جداً ومسيجة في جوار مسجد الكفار المهيب بمذنته المضلعة التي نُحِتَتْ نحتاً فنياً لكنها قليلة الطلاوة .

لم يكن الحيّ اللاتيني بعيداً ، وكان هناك أزواج من العشاق المتعاقين على المقاعد الخضراء في الحديقة الصغيرة ، لكن ابن تومرت يعرف أن العالم قد انقلب رأساً على عقب وأن الخشمة حل محلها التهلكة والفجور ، فتوحى الحذر وتمالك نفسه بحكمة عن إشهار هراوته المصنوعة من خشب الزيتون والتي اجتازت القرون الطويلة معه في هذه الرحلة : يتوقف ابن تومرت مذهولاً أمام أحد التماثيل الفاضحة الذي يماثل تلك الأعمال غير المتفنة التي جسم فيها المشركون الإله ، تماثل يحمل على قاعدته هذه العبارة " تكريماً لغيوم أبو لينير".

الحدائق العامة مبهجة ، حتّى لو عجت بالعشاق غير المهذبين الذين يضعون حشمتك وحياك في تجربة قاسية ، وحتّى لو كانت ذات ملامح باهتة بأشجارها المفتقدة لتسغها وحفيها . (ولكن أليس في الأصل تأمل كل هذا المقدار الكبير من الخضرة ضرباً من معجزة ) يظن ابن تومرت نفسه أحياناً في



حلم ، فيتساءل بكل بساطة أليس هو في حضرة أشجار الجنة حيث جاءت به مطية من الفردوس ، منفعة خبياً تشق أنوارها الظلمة . وهذا الماء الهبة الإلهية الأكثر ندرة ينضح نحو السماء بإسراف إلى إنه يفتاظ من كل هذا السفة . ويفضل زيارة أحياء أخرى للبحث عن مواطنيه في الوقت الذي يعرف أنهم تركوا بلادهم وقد دفعهم التاريخ بعنف إلى هذا العرين النصراني حيث يهيمن الشيطان دون منازع .

يجدهم دون عناء ، منهمكين في أحياء باريس أوغوت دور حيث المغرب والفرقيا يفرضان الحاتهما وألوانهما وشومهما (اسماء معين) : ابن تومرت جدد كل معلوماته وأكمل ثقافته العامة . ولكنهم يعرفون أن طابع هذا البك خادع ، وأنه يكفي المرء أن يمشي عشر دقائق أربيع ساعة ليغادر دفيئة العالم الصغير هذا ليجد برد الجانب الآخر حيث يستعيد المنفى اسمه وقسوته .

وأن يكون المرء مهاجراً فليس ذلك أن يعيش في بلد ليس بلده ، بل أن يعيش في اللامكان ، أي يعيش خارج التقويم . هذا ما فهمه ابن تومرت تماماً ، هو الذي وجد نفسه ضالعا ومطروداً دون عون ، قابلاً بين جوازي سفر ، متلفاً نعليه الإماميين (٢) ، بين الخطوط الجوية الجزائرية والخطوط الملكية المغربية .

في نادي بجاية (٣) ، يوم السبت بعد الظهر ، يعمل الناس مابوسعهم كي ينسوا قسوة الأسبوع المنصرم ، وطغيان المترو وسلاسل التصنيع في المعامل ، ويرقصون معاً (نعم ، رجالاً ونساء يتراقصون معاً كما يفعل التنصاري الفجار) على أنغام وطنهم لأن الوطن بالنسبة إلى الكثير منهم يقترب ويدنو . فهو هناك في أعقاب الإجراءات الجمركية التي يتصير فيها المرء ، إنه هناك عقب رحلة الطيران ، رحلة الخلاص ، إنه هناك بعيد الإجراءات الجمركية الأخرى - ومن ثم يستنشق الإنسان هواء أرض بلده بزيلها وزعرها وحجارتها وطينها ، البك هناك على تخوم فكرة ، ثم ينهمك كالأخرق بالحقالب الضخمة الثقيلة والتي

تبتلع في بطنها الكبير مدخرات ثلاث سنوات . تغيرت الأشياء في وطننا : فأفراد الأسرة لم يعودوا يقتنعون كالسابق برداء متواضع أو بصابونة رمزية ، أولئك الذين ينتظرون الهدايا أصبح لديهم متطلباتهم . ألم يتلق ابن تومرت من شيخ قريب له وهو على عتبة التقاعد (يرجع إلى الجيل السادس عشر) رسالة يطلب منه فيها أن يحمل له عند عودته من قماش " البامبلا " (٤) الفاخر .

طاهر جعوط ، اختراع الصحراء ، منشورات "Scwil" ، ١٩٨٧ .

١ - محمد ابن تومرت (١٠٧١ - ١١٣٠) مؤسس مملكة الموحدين

البربر التي حكمت في المغرب من ١١٤٧ - ١٢٦٩ .

٢ - كلمة محدثة مشتقة اعتباراً من الاسم العربي ' إمام ' ، و الإمام

هو الشخص الذي يتقدم المصلين ويقوم بالموعظة في صلاة يوم الجمعة ، في المجتمعات الإسلامية .  
<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

٣ - مدينة جزائرية في إقليم القبائل البحري . يطلق المهاجرون غالباً

على مؤسساتهم ( من مقاه ومطاعم وفنادق ) أسماء مدنهم أو بلدتهم الأصلي .

٤ - قماش فاخر يسمى في الجزائر بلقب بطلّة دالاس المسلسل

الاميركي الذي افتتنت به العائلات في العالم أجمع .

## ٤ - أكتب لأحكي عن الاختلاف

### للطاهر بن جلّون (المغرب)

( من الممكن قراءة هذا النص للطاهر بن جلّون " كفن شعري " ، حيث يبين وظيفة الكتابة كما يراها ) ،

أكتب كي أفقد وجهي . أكتب كي أحكي عن الاختلاف . الاختلاف الذي يقربني من أولئك الذين ليسوا أنا ، أولئك هم الجمهور الذي يؤرّقني ويغدرُ بي . لأكتب من أجلهم ولكن بهم ومعهم . ألقى بنفسي في موكب استلابهم . اتّهافت على شاشة وحدتهم . أكتب الكلام اللاذع ، أكتب عن فراغ أو أكثر من ذلك عن شظايا من حياة جمعت كسرة فكمرة .

مايوخذني مع هؤلاء الذين ربما يقرأونني أو سيقراونني ، هو قبل كل شيء مايفصلني عنهم . الكلمة والفعل هما أحقّق بهما الفرادة والهوية . التواصل بالنسبة لي هو المضى إلى أبعد من أن يلاحظ هذا الاختلاف . ولكنني ألاحظه وأعيشه بمقدار مايسيسّ تخدير الجمهور يوميا هنا أو في أية بقعة من العالم .

أهّب نفسي لارتعاش الكلمات المبهمة ، ضمن نقاء حدودها وأواجه ماتبقى . ماتبقى قليل . بقي إحياء الكلام المتواصل والممجوج .

ماينقصني هو أنا . هذا النقص هو كل تجربتي ، خط سيرتي وهدفي . ماأبدعه هو كل نقائصي . سأشئ بشيء بالكلام ، سأमित اللثام عن شيء ، بالكلام .

بنص وبقصيدة أظهر القليل من اختلافي وأقتطع جزءاً من نقصي لأكمل - وبطريقة وهمية نقص الآخرين .

وسأذكر ماهي الحدود .

ماينتقص مني يتلاشى . أستعيض عنه أحياناً بنظرة أو بلفتة لأحدهم أو  
إحداهن ممن يجهلونني ولايسعهم إلا أن يجهلونني لأن الكتابة أرض لايتعرف  
فيها أحد على أحد . ومع ذلك فبفضل هؤلاء الرجال والنساء ينبثق الشعر  
ويفيض . أحملق في هذا الغياب وأنتظر تعارفاً ضمنيّاً . أن أعرف هو أن يسجل  
الاختلاف حتى لو أدى بي ذلك إلى قمعي عن الكتابة .

سأحيط تلك اللفتة بإطار في ذاكرة حاتقة وأشرع بالتعرية . أفتح صفحة  
ضعفي ، ونقصي وأوهامي وإقصائي .

لأكتشف الخزي .



انطاهر بن جلون ، " شجر النور مات جريحاً " منشورات " Decomente "

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ترجمة تسرين الزهر .



## نصوص أدبية فرنكوفونية

■ ترجمة لطيفة ديب ■

نساء من الجزائر

للكاتبة الجزائرية آسيا الجبار

في القسم الأول من مقدمة مجموعتها القصصية ، تتعمق " آسيا الجبار " في تعليقها على عمل الرسام " دولاكروا " وتحاول تفسير المقاصد التصويرية التي ينقلها عبر التذويعات الموجودة في لوحته الشهيرة التي انطلق في تحقيقها من " نظرة مختلطة " إلى خدر في " الجزائر " . وفي القسم الثاني ، تبرز الكاتبة قبالة لوحة " دولاكروا " ، لوحة تحمل العنوان عينه ، إنها للرسام " بيكاسو " الذي حطم المحرمات في بداية حرب " الجزائر " ، وأسقط اللعنة وحرّر جميلات الحريم السجينات .



( نساء من الجزائر في مقصورتهم " هو عنوان اللوحة الشهيرة التي رسمها دولاكروا والتي صارت عنوان كتاب آسيا الجبار )

نساء من الجزائر في مقصورتهم هن ثلاث نساء ، اثنتان منهن جالستان أمام نارجيلة . والثالثة ، في المحل الهام من اللوحة ، نصف متمددة ، وقد استندت إلى أرائك . ثم خادمة ، وقد بان ثلاثة أرباع ظهرها ، ترفع يدها كما لو كانت تزيج الستارة التي تحجب هذا العالم المغلق ، إنها شخص ثانوي تقريبا ، فلم تستخدم إلا كامتداد لتألق الألوان هذا الذي يتوج بهالة النساء الثلاث الأخريات . ومفهوم اللوحة بأكمله يتمثل في العلاقة القائمة بين أجساد هؤلاء النسوة وبين مكان حجرهن . إنهن سجينات مذعنات في مكان مقفل ينيرده شيء من نور الأحلام لامصدر له - نور البيت الزجاجي أو حويض الأسماك . فعبقرية "دولاكروا" تجعلهن حاضرات وبعيدات في آن وطلسميات إلى أبعد حد .

وبعد خمس عشرة سنة مضت على أيام الجزائر تلك ، يتذكر "دولاكروا" من جديد ويعيد العدل في لوحته فيقدم في معرض ١٨٤٩ نسخة ثانية من "نساء من الجزائر" .

ARCHIVE

<http://archive-beta.org/>

يكاد التكوين يكون مماثلا ، لكن عدة تغييرات جعلت معنى اللوحة الكامن يظهر على نحو أفضل بفعل المعاودة .

في اللوحة الثانية تلك ، حيث تبدو قسّمات الأشخاص أقل تمحيصاً ، تتسع زاوية الرؤية . إن لضبط الصورة هذا ثلاث نتائج . فهو يبعد عنا النسوة الثلاث اللواتي يستغرقن أكثر في عزلتهن ؛ ويكشف أحد جدران الغرفة فيعبره كليا ، ليصبح أكثر وطنا على وحدة هؤلاء النسوة . أخيرا إنه يشدد على خاصية النور غير الواقعية . ويظهر هذا النور بشكل أفضل ما كان الظل يخبئه كتهديد غير مرئي ، لأنه حاضر دوماً بواسطة الخادمة التي لم تعد تميز تقريبا مع أنها موجودة ويقتله .

إنهن نساء دائمات الانتظار . وإذا بهن سيدات أقل منهن سجينات . لا يقمن معنا ، نحن المشاهدين ، أية علاقة . لا يستسلمن للنظر ولا يمتنعن عنه . غريبات لكنهن حاضرات على نحو فظيع في هذا الجو المخلخل ، جو الحجر .

يروى مؤرخ الفن ، " إيلي فور " ، أن " رونوار " العجوز ، عندما كان يتذكر هذا النور في لوحة تساء من الجزائر لم يكن يستطيع أن يمنع عبرات كبيرة من الاهتمام على خديه .. [ ... ]

بينما كانت حرب " الجزائر " في بداياتها ، ذهب " بيكاسو " وعاش هناك من كانون الأول ١٩٥٤ إلى شباط ١٩٥٥ . أمضى هذه المدة يومياً في عالم " نساء من الجزائر " . للرسم " دولاكروا " . لقد قابل في تلك المدة وبنى حول النسوة الثلاث ومعهن عالماً متغيراً كلياً : خمس عشرة لوحة ومطبوعتان حجريتان وكلها تحمل العنوان ذاته .

لقد أثر في التفكير بأن الإسباني العبقري يحرص بذلك على تغيير الأثرمة . في مطلع عهد الاستعمار ، قدم لنا الرسام الفرنسي رؤيته التي قال " بودلير " بإعجاب " إنها تبعث لبست أدري أي عطر قوي من مكان سيئ يقودنا بسرعة كبيرة نحو غياهب الحزن العميق الذي لم يسبر " . إن عطر المكان السيئ هذا أتى من عهد بعيد جداً وكان سيزداد كثافة أيضاً .

لقد أسقط " بيكاسو " اللعنة ، وفجر البؤس ، وسجل بخطوط جريئة سعادة جديدة بكاملها . استباق المعرفة كان من المفروض أن يوجهنا في حياتنا اليومية . وقال " بييردي " : " إن " بيكاسو " أحب دوماً أن يحرر الجميلات من عالم الحريم " . وقد تمثل عمله هذا في تحرير مشهود للمكان ، وبقطة للأجساد في الرقص واستهلاك الجسد والحركة المجانية . لكنه تمثل أيضاً في إبقاء إحدى النساء مغلفة ، جليلة . وأصبحت بغتة مترامية الأطراف . لكنها درس يطرح هنا لإيجاد الصلة بين سكينه قديمة ومزينة (السيدة ، المسمرة سابقاً في حزنها

الكامد ، هي من الآن فصاعداً بلا حراك ، لكنها أشبه بصخر قوي في داخله ( والتفجير المبالغ في حيز مفتوح .

وبما أن الحريم انتهى فقد أصبح بابه مفتوحاً على مصراعيه وصار النور يدخل إليه متدفقاً ؛ بل لم يعد هناك خادمة تتجسس ، هناك فقط امرأة أخرى ، مائكة وراقصة . أخيراً البطلات - باستثناء الملكة التي يتفجر نهداها مع ذلك - هن عاديات كلنا ، كأن "بيكاسو" يستعيد حقيقة اللغة الشائعة التي تشير ، في اللغة العربية إلى "السافرات" على أنهن "المتجردات" . وكأنه يجعل أيضاً من هذه التعرية ليس فقط دليل اعتناق ، بل بالأحرى دليل استعادة هؤلاء النسوة أجسادهن .





## المسييلي

### للكاتب الجزائري رشيد ميموني

ولد " رشيد ميموني " في ٢٠ تشرين الثاني ١٩٤٥ ، في " بودواو " ، وهو روائي يقرأ له الناس أكثر من أي كاتب جزائري آخر والذي سلطت وسائل الإعلام الفرنسية الأضواء عليه بخاصة .

تلقى دروسه الثانوية في " روبيبا " قرب العاصمة ودراساته العليا في " الجزائر " العاصمة ، حيث حصل عام ١٩٨٦ على إجازة في العلوم . يدرس حاليا في معهد وطني في الجزائر . هو كاتب مكث ، كشف أمراض المجتمع الجزائري ، غير أنه لم يحرز الشهرة إلا بدءا من روايته الثالثة .

أعماله (الروايات مثل " النهر المحوّل " [١٩٨٢] ، " نوميزا " [١٩٨٤] أو " شرف القبيلة " [١٩٨٩] وهو مجموعة من القصص والنصوص النقدية والهجائية ) كوفئت بعدة جوائز .

(تعالج رواية " اللغة " الأحداث المأساوية التي تعيشها الجزائر الآن . وبطل الرواية " المسييلي " رجل عنيف انتقل من أيديولوجية إلى أخرى . وكان قد هاجر من بلده مسيلا ليستقر في العاصمة وليصعد بسرعة)

ذات يوم ، شوهد " المسييلي " يعود إلى المستشفى سيرا على الأقدام . كان مقدّم سيارة الإسعاف قد ارتطم بشجرة . وظل عاطلا عن العمل طيلة شهر تمّ فيه إصلاح السيارة ، وما أن عاد إلى عمله وتسلم قيادة السيارة حتى صدم شريطا . واقتضى الأمر أن تسحب منه السيارة . و إذ كان واعيا حقوقه ، رفض جميع الوظائف الجديدة التي شاوروا أن يسندوها إليه ، وفضل أن يمضي أيامه متمسكاً في ممرات المستشفى . ولم يعد يعرض مساعدته على أحد أيا كان . ولم يعد بالإمكان طلب مساعدته دون أن يصيح ويحتج بأن وظيفته سائق . حتى إنه رفض مساعدة أخيه .

وشرع يناضل في الحزب ، مقتنعا أنه كان يسلك أسهل الطرق . وبفضل مواظبته ونقده اللاذع أثناء انعقاد الاجتماعات العامة ، انتخب في مكتب الفرع ، وحصل على شقة ، متجاوزا عشرات الأطباء الذين كانوا ينتظرون مسكنا منذ عدة سنين . وأدرك أنه أصبح لايمسّ فكان يُسرّ بمقاومة كبار الأطباء وحتى مدير المستشفى ، لأن " المسييلي " كان لايفك يندد به لمحاباته أقاربه .

وبعد بضع سنوات ، إذ أحسن أن الوضع يتغير ، أطلق لحيته وبدأ يبشر بالدين هذه المرة . فتخلّى عن قضية البروليتاريا وتبنى قضية الله .

وبنّ بنطاله بالجلباب . وتكر لمبادئه الماركسية المقدسة لينشد الآيات الإلهية . وأصبح المسجد " مربوط فرسه " .

كان عنفا كلامه يجعل رفاقه بالذات يرتعدون لكن بغضا فتاكاً كان يسيطر عليه ولم يسلم منه حتى أولاده . وكانت زوجته تعيش في جو إرهابي ، فكثيراً ما كانت تذهب لتعالج وجهها المتورم . وأصبحت ابنته الصغرى معتوهة نتيجة الضرب المبرح . كما أن ابنه البكر وعمره سبعة عشر عاما لم يكن ينام إلا وفي متناول يده سكين لأنه هو جم مرارا وهو نائم .

## كان الخيام يمتنع

### عن كل محاباة

#### للكتاب الجزائري حبيب طنغور

ولد " حبيب طنغور " في ٢٩ آذار ١٩٤٧ في مدينة " مستغانم " . ودخل عالم الأدب بقصيدة سرديّة : " توباياكيثاك ، القصيدة - الجزيرة " ، التي أكمل نظمها عام ١٩٧٢ ونشرها في " باريس " عام ١٩٧٧ . ونشر تباعا ثلاث مجموعات شعرية ، " صدف في النفس " ( ١٩٨١ ) ، " الصخور البركانيّة في تحنّن الثانية " ( ١٩٨٣ ) و " القوس والندبة " ( ١٩٨٣ ) . إنه شاعر ويدرس علم الاجتماع في الجامعة ، وقد وجد نفسه في ملتقى ثقافتين ، الأمر الذي تجلّى بخاصة في ثلاثة من أعماله أكسبته الشهرة : " شيخ الجبل " ( ١٩٨٣ ) ، " سلطان غاليف أو انقطاع المؤن " ( ١٩٨٥ ) ، و " تجربة القوس " ( ١٩٩٠ ) .

( انطلاقا من " حركة مستمرة " في الزمن بين الراوي وشخصية " عمر الخيام " يتساءل " حبيب طنغور " عن الأخطار وشتى التطرفات التي تترتب بالمجتمعات العاجزة عن تقبل بذور التجدد الممكن ، لاسيما تلك التي تخضع لمناقشة الآراء . وتمثل ثلاث شخصيات هذا الشرق الممزق في القرن الحادي عشر ، والذي يمتد من " بغداد " إلى " نيسابور " ، وهي " عمر الخيام " ، الشاعر والمفكر الحر والعالم العبقرى في الجبر والفلك ؛ والعلامة " حسن الصباح " مؤسس جماعة الحشاشين وهي أروع فرقة عرفها التاريخ ، والكتاب الإنساني نظام الملك " ، الوزير الأعظم في امبراطورية " فارس " ) .

في ذلك الصباح ، ذهبت إلى البازار لأشتري خفا .

قابلتني وجوه واجمة وأنا قلما أرغب في المجاملة . انغلاق . لم يكن الناس يتحمل بعضهم بعضا خلال شهر رمضان . وأي شيء كان يتخذ ذريعة للشجار .

كان الشارع عدوانيا .

شجرة صدئة .

لماذا الصوم عندما لا تكون النوايا نقية ؟

وجميع هذه الأفتعة ! ....

لم أكن صائما ، وكنت دينياً من اللامبالين ، لكني لم أكن أدع شيئا من ذلك يظهر للعيان ، فالفقهاء يعاقبون بصرامة كل مخالفة للشريعة . وكان الإسلام يوجه الدولة . كما كان الكلام مسخراً .

اما الجدل الأكبر فكان يدور حول حجم اللحية والشارب طبقاً للسنة .

عظام شاخت وأصبحت هشّة .

كنت أخشى الرضعية المستقيمة التي تمحق النظر ، وتخلق الابههار المصطنع . يالها من حياة !

كان " الخيام " يستنع عن كل محاباة تحطم كيانه إذ لم يكن لديه مجال يثور فيه غير نفسه ، باللمودة الشقافة !

كان قد سلم بكل شيء كما فعل المثقفون في زمانه .

وصت .

كانت حياته الغامضة تحميه من السلطة . فهو يكسب رزقه بالتعليم في " نيسابور " إحدى مدن الأقاليم ، فرفض عدة مناصب في " بغداد " ، الأمر الذي ندم عليه بعض الأحيان .

كان موهوبا فاستشاره الناس في مسائل فلكية وهندسية . لماذا فصل دوما بين طريقته في التعليم والعقيدة الرسمية ؟ ولأنه كان يؤكد الواقع الموضوعي للعلم ، فإتبه كان يثير بذلك استنكار معاصريه . وكان يميل إلى المفارقة .

كان يريد بخاصة ألا يعيقه شيء ويتألم لكونه لا ينشر صدره في مملكة  
أفلحت في تحقيق استبطان الرقابة .

واجهه خذاعة تظهر الاستنكار .

وكان هو بالذات ضحية هذا الاستبطان .

وقد كان يترك تفسيرات شعره الصوفية تدور ويشارك في الأحداث دون  
أن يعارض أو ينحاز . أمر واحد كان يشغله : ألا تعرضه أعماله للخطر في  
المستقبل .

كان الناس يسخرون من ذلك . وقد اتفق له أن سخر منه هو أيضا .

كان البازار يغص بالناس .

متسكعون حائرون . ومتسولون يرتدون ثيابا رثة . ونشالون يترصدون  
وأولاد وعجائز يتدثرون بالأسمال . عجيج بانس . وحيز كليم . كنت أخفض  
بصري كيلا أرى شيئا .

عساء قطة .

متاهة من التوابل والكروش المنقلبة ، والشرايات المزركشة الألوان .  
مشهد الفاقة مريب . مجوهرات اصارخة : <http://Archive>

كان البائع ين خنف طاولته . نظرت إليه ولم أجرو على اجتياز العتبة .  
وانقضى وقت طويل .

ماقيمة شقاء إنسان ما ؟

ألقيت عليه التحية .

ودون أن يردها لي قال : سقطت \* بغداد \* للتو .

لاحظ انذهالي . وأوضح لي أن احتلال \* المغول \* لـ بغداد \* هو إعلان  
عن نهاية العالم .

## نصوص أدبية فرنكوفونية

■ ترجمة ميساء السيوفني ■

### ١ - الجسد والكلمات

#### لعبد الكبير خطيبي (المغرب)

ولد عبد الكبير الخطيبي عام ١٩٣٨ في الجديدة ودرس علم الاجتماع في جامعة السوربون . وفي عام ١٩٦٩ نشر أطروحته عن الرواية المغربية . سيرته الذاتية الروائية " الذاكرة الموشومة " (١٩٧١) كانت بداية تفكيره حول اللقاء التناحري بين الشرق والغرب ، وعنف المخزومات الأثرية ، والتراكم الاشكالي للإسم ولل فرد ، وحول العلاقات بين اللغات . وتابع عمله بشكل منهجي عبر أعماله الطموحة والغزيرة . " جرح اسم العلم " ١٩٧٤ ، " كتاب الدم " ١٩٧٩ ، " حُب ثنائي اللغة " ١٩٨٣ ، " صيف في استوكهولم " ١٩٩٠ ... وكتب كذلك بالإشتراك مع م . سجلماسي دراسة جميلة حول فن الخط العربي عام ١٩٧٦ .

(الذاكرة الموشومة " أحد أكثر كتب الخطيبي شهرة . وهو عبارة عن سيرة ذاتية تتعدى حدود السرد البسيط للذكريات لتتدخلنا في عالم شعري فريد في حدته وكثافته ولتعرض علينا وجهات نظر المؤلف حول اللغات ، والهوية ، والعلاقات القائمة بين الثقافات ... ويشير الكاتب في هذا النص إلى حبه المبكر للكتابة وللشعر ولل كلمات بشكل عام ) .

حلمت تلك الليلة بأن جسدي كان كلمات .

يبقى المرء أبداً مراهق ذاكراً غامضة . لقد كان فرح الكتابة هو الذي أنقذني . أدين بخلاصي لصداقة الكتب ، ولذلك المراهق المهمل الشعر الذي كان يرمى كل شيء بنظرة ساخرة . ثنائي لا ينفصل ، وصداقة دائمة التجدد . بينما كان يرسم كنت أكتب الشعر ، وبينما كان يغني كنت أرتجل مقاطع من أغنيات . كان يزدرد المجلات المصورة ويسخر من سلطة المدرسين الذين وقعوا في مكاننا بعد جمعنا لعاداتهم الجسمية المضحكة وزلات لساتهم . كنا أسياد الأدب . أن تكتب ، أن تكتب بشكل جيد غدت وسليتنا الإرهابية وربطنا السري . وكنا نجتاز السنين يدفنا سحر لا يقاوم . وهكذا غدوت كاتباً عموماً . يوم الأحد ، كان التلاميذ الداخلون يكلفونني بأن أملئ عليهم رسائل غرامية لبيعوها بها إلى صديقاتهم . وإشارة إلهامي كانوا يأتون إليّ بالصور . كانت تحيط بي قواميسي فأحسنني متحمساً ، ومتعدداً عبر عشق المراسلة هذا . وهكذا كنت أدير حتى الظهيرة أحاسيس العالم .

وأنجز الشعر مائتي : أحببته في البدء بدوياً ملتقياً في مجاز الشعراء الفرسان في الجاهلية وبخاصة امرؤ القيس وسحره الرقيق . لقد فقد حبيبته في مكان مامن الصحراء وغبر الزمن مداعبا حصاته ثم اختفى في تحليق القوافي . كنت بمنأى عن الزمن الحاد ، الخروج إلى الشوارع أو المواخير ، كنت أتلهى بالتخفي داخل الكلمات ، أقرض أبيات الشعر وأجمعها في دفتر صغير مصفر اللون وأعود لقراءتها قبل أن أنام . ومن يوم آخر ، ومن صورة لأخرى كانت آلاف الحيات تتقاطع ، وتعج الأمكنة بالحركة ، وكنت أخرج منها منتشي الرأس ومجنوناً .

ونشاطي الآخر كان دغدغة الكتب من جميع أطرافها ، فأصغفها وأبدل بينها بتؤدة ورفق . كنت أقرأ الروايات وأكتب غيرها . وفي السرير ، كانت هذه الشياطين المسحورة تحملني إلى تعب عذب فأسقط في أحلامي .

وما أن انتهي من قراءة رواية ما ، حتى تتجه صوبي مرثية تتمايل بقذا ، ومن خلف السرعة القصوى ، ينشأ عندي توتر محتوم للتخليق بين الأسطر . ومع أنها حزينة ، فقد كانت تغني في محاكاة ساخرة للسفر . وكنت على أية حال ، نبعاً ، زهرة أو فراشة . كانت القراءة تعيدني للحياة وللموت . كان عطر الكلمة يجعلني اضطرب وأرتجف . ياله من عمل شاق ، ابتلاع قاموس القوافي والمترادفات . ومن جهة أخرى كنت أخذ الكتاب من مؤلفه وأجعله خطاباً لمرآتي الشخصية . وأنا أبسط طغياتي كنت أفرغ الكتاب من عقنه وأسئل منه ، لحسن حظ الكاتب وحسن حظي ، بعض العبارات التي أخذها في دفتر سجلت عليه بخط جريء وخصصته لمشاهير الكتاب . كان الأساتذة يصمتون ، لقد كنت أمتلك إذاً قوة لا تقاوم . وكنت أحب على وجه الخصوص الكلمات الغريبة التي تفتح لي أعماق البلاد البعيدة . لم تكن مجرد اكتشافات بل كانت صراعاً صامتاً وبارداً بعد لحظة السعادة ، فاشتطيتها بقوة بلون ضار لأستذكر علاقاتها النهائية ، وأرددها وعيناي مغمضتان . وأمام انفجار المعنى كنت أتحاشى الفهم ، خشية أن أترك هناك روعي . الفهم كان الموت الهائي ، فكنت أكتفي بالانعكاسات الأكثر غموضاً وخداعاً . ومثل أهل الكهف كانت الكلمات توك في الرغبة ، توابك خطواتي ، ويضاعف صداها إلهامي .

عبد الكبير الخطيبي ، الذاكرة الموشومة ،

دار دونويل ، باريس ، ١٩٧١ .



## ٣ - السيدة ذات الثوب العظيم

### لينا بوراوي

لينا بوراوي ، روائية جزائرية شابة ولدت عام ١٩٦٧ ، وحصلت على جائزة الكتاب " انتر" (inter) عام ١٩٩١ عن روايتها الأولى " المتلصصة المحرمة" وهي نقد لاذع للمجتمع الجزائري التقليدي . روايتها الثانية " لكمة ميتة " ١٩٩٢ ، تشرح مسألة الموت بمعزل عن ثوابت تاريخية محددة . إنها طريقة للتحدث عن المجتمعات المعاصرة والفراغ الذي يشعر به الفرد المتعطش للحب وللذكريات " لكمة ميتة" هي نقطة انطلاق عنف جديد يهاجم العنف الوجودي ذاته .

(حارسة إحدى المقابر تروي لنا قصتها . وهي تحاول في هذا المقطع أن تشرح الأسباب التي دفعها إلى تفضيل المقابر على الأماكن المأهولة بالحياة )

إن ألفتني مع الموت تعود إلى أيام الصغر . ولاغلافة لها بأي شعور مرضي مفرط وإنما بوعي بنهاية الأشياء وعلى وجه التحديد بنهايتي أنا . جسدي الطفولي كان يختزن وحده كل العلامات الأكيدة التي تشير إلى وجود عاهة كبيرة . كنت أشعر تحت يدي بوجود عضو هش يتراقص ويضبط الإيقاع لزمّن ، وبقيّة الأعضاء تمثلى بصمت ، حتى درجة الإعياء ، تحت تأثير تدفق الدم . تمتص من جسدي غفلة مني وتتفق سرا فيما بينها للإعلان عن مرض قريب . أما البشرة ، فقد كانت تسخر تماما من ذكرى أول حبة ولاتكف عن التقرن . فيما بعد ، هجرتني جيوب الحياة هذه دون سابق إنذار . لا تاريخ ولا رسالة ، وكان علي بدوري السقوط في خندق مليء بالظلال والأسرار . وقررت أن أهرب من المفاجأة بإقامة علاقة مع سيدة تلبس ثوبا عظيماً وتسجل حساباتها بكل جدية على مفكرة سوداء متحركة الأوراق . قيل إنها كانت تتسكع قرب المستشفيات والمشاريح والمقابر ، وحول الموائس والمستودعات

■ نصوص أدبية فرنكوفونية ■

المشبوّهة. أما أنا ، فقد عثرت عليها في وسط بحيرة ، كانت تنشر شعرها المالح وتمشي على الماء كحصان بحر مولع بالضربات الممنوعة . سحرني اللحن الذي كانت تعزفه على مزامرها الهندي قبل أن توجه ضربتها ، كنت أحب ألاعيبها وخفتها وطريقتها الفجة في الوصول إلى الناس . كانت تفوح برائحة الفوسفور والضراوة والغبار والعبث . كنت أمد رأسي تحت قدميها الخشبيتين ، وبحكم العادة ، صرت أعرف دائما أين أجدها .

نينا بوراوي ، لكمة ميتة ،

غاليمار ، باريس ، ١٩٩٢ .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

### ٣ - صمت الضفاف

#### لليلي صبار

ولدت ليلي صبار في ١٩ تشرين الثاني عام ١٩٤١ ، في أفلو ، من أب جزائري (كان معلم مدرسة) وأم فرنسية . عاشت سبعة عشر عاماً في الجزائر وتقيم حالياً في فرنسا منذ عدة أعوام . كاتبة غزيرة الإنتاج في مجال المقالة والرواية والقصة القصيرة . بدأت ليلي صبار الكتابة في الثمانينات ، واهتمت على وجه الخصوص بأوضاع المرأة المهاجرة في المغرب ، نشرت العديد من المقالات والروايات نذكر منها : " يقتلون الفتيات الصغيرات (١٩٨٠) " ، " شاي افريقيا الصيني الأخضر (١٩٨٤) " ، " تكلم يا ولدي ، تحدث إلى أمك (١٩٨٤) ، وقد نشرت ليلي صبار في عدد من المجلات مثل " الأزمنة الحديثة " ، و " بلا حدود " .

(في مكان ما جنوب فرنسا ، كان الرجل يصعد مجرى النهر كما يستعيد المرء سيرة حياته في حضور الموت المحقق . فتداعى الذكريات الآتية من هناك ، من أرض الوطن على ضفة المتوسط الأخرى .)

خرج الرجل من الملهى الليلي ومشى على ضفة النهر ، في صباح صيفي بعد طلوع الفجر بقليل . حدثه رجل غريب بلغته دون تردد ، وطلب منه نارا . بقيا صامتين فترة طويلة ، جنباً إلى جنب ، يسيران بنفس الخطى . وبدأ الرجل يتكلم بعد أن قطعاً الجسر ، كما لو كان يحدث نفسه ، أحيانا كانت سنونوة تمر قرب أقدامهما لتلتقط ريشة آتية من مكان ما ، أو زغباً ناعماً تركه بط بري في فصل آخر من السنة . تحدث عن صديق طفولته ، وكيف كانا يذهبان إلى المدرسة معاً ، ويرعيان الحيوانات على الجبال أثناء الصيف ، وكيف افترقا أثناء الحرب وعادا فالتقيا في نفس الفرقة ، كاد أحدهما أن يقضي في الأدغال مع المقاومة والآخر في السجن حيث ساعده صديقه حتى تحرير

البلاد التي لم يمكثا فيها . لم يجتازا البحر على السفينة ذاتها لكنهما التقيا على الأرض الأخرى . عاشا كأخين لأكثر من نصف قرن وهاهو صديقه يهيم بمغادرته. أخبروه أنه في المستشفى يحتضر ، ولم يكن يعلم بمرضه المميت ، لم يتمكن من التحدث إليه ، عندما ذهب إلى الجناح الذي نقلوه إليه بحالة إسعاف ، لم يكن واعياً ، أتراه يستعيد وعيه ؟ اعتقد أن نغم ، بسبب الشمس ، والسماء الصافية في أول أيام الصيف . اقترب منه ، كانت الممرضة قد غادرت وأغلقت الباب ، وجلس بالقرب منه واتحنى فوق أذنه ، وتلاعدة مرات صلاة الموتى بلغة الجبال ، بلغة الطفولة الخشنة بعيداً عن السهول والمدن ، وتمتم تلك الكلمات المقدسة الممزوجة بكلمات الرعاية .



ARCHIVE

ليلي صبار ، صمت الضفاف ، [archivebeta.sakhrit.com](http://archivebeta.sakhrit.com)

دارستوك ، باريس ، ١٩٩٣ .

## الماء البارد المحروس صلاح ستيتية (لبنان)

■ ترجمة : نبيل أبو صعب ■

ولد في بيروت عام ١٩٢٩ . درس الحقوق والآداب وعلم الاجتماع . في عام ١٩٥٦ أسس وأدار اسبوعية ثقافية باللغة الفرنسية "الشرق الأدبي" ظلت طيلة سنوات عديدة كاشف ومُظهر القيم الحضارية الجديدة في لبنان وفي العالم العربي .

تعاون مع عدة مجلات أدبية فرنسية . يعمل في السلك الدبلوماسي ويعيش في باريس .

إن نشاط صلاح ستيتية الأدبي كله موسوم بالاستحواذ الشعري . وسواء كان شاعراً أم ناقداً أم كاتب مقالة فإن لغة الشعر المتأججة هي ما تستوقف في النهاية انتباهاً متطلباً ، شغوفاً بالكشف خلف المظاهر الخارجية وفيما وراء الكلمات عما اسماء نوفاليس تسمية غامضة 'بالصورة' .

الصورة ، أتكون هي ذاك المكان غير القابل للمكنى وحيث تضاعفية العالم الغزيرة تذوب في جوهرها المشع - ليس الذهني بل المحسوس - الذي تفيض عنه كما تفيض عن مصدر واحد " الحقائق " المرئية ، واسقاطها في المتخيل ، والرموز العديدة - كلمات وعلامات - التي تصوغها ؟

عن هذا الشاعر ، كتب سيرج بريندو أنه " سجل اسمه في التقليد العربي للشعر العالمي - وعلى الأخص في فرنسا وللشعر الذي يمكن أن يقودنا من دي بيللي وموريس سيف إلى ايف بونفوا مروراً بما لارميه وفاليري وبير جان جوف " .

في عام ١٩٧٣ حصل صلاح مستيتية على جائزة الصداقة الفرنسية العربية عن عمله "حملة النار" .

بييلو غرافيا :

- أعمال رئيسية :

- " حورية الجرذان" مع رسوم لروجيه - ادغار جيليه . باريس C . H .

. ١٩٦٥

- "حملة النار" ومحاولات أخرى " . باريس ، غاليمار ، ١٩٧٢ .

ARCHIVE

- " الموت / التحل " . باريس ، هيرن ، ١٩٧٢ .

- " الماء البارد المحروس " . باريس ، غاليمار ، ١٩٧٣ .

- المراجع :

- سليم أبو : " الثنائية اللغوية العربية - الفرنسية ، في لبنان " .

باريس مطبوعات فرنسا الجامعية ١٩٦٢ .

- اندريه بيير ماتديارغ : الماء البارد المحروس ، في مجلة النوفيل

أوبسر فاتور العدد ٥٢ : تاريخ (٩/٧/٩٧٣) .

- سيرج بريندو : " الشعر المعاصر باللغة الفرنسية منذ ١٩٤٥ " .

باريس ، منشورات سان جرمان دوبري ١٩٦٣ .

- بيير رويان الماء البارد المحروس في مجلة نقد critique نيسان

. ١٩٧٤

مقطع من مجموعة : "الماء البارد المحروس"

(باريس غاليمار ١٩٧٣)

الحمائم ، الزوار النهاريون

لهذا المكان الطهور بظلاله الفقيرة

قرروا أن الخلاص سيكون

للخيول المرتجفة من الضوء

حينئذ انسحبت الضجة من الضجيج

والوحدة ضربت بمطرقة

البرونز والرخام أبناء عم الزمان

وسط جمال الزمان ، حُفِظ العهد

لكن بطاقة النهار وصلاتها

مع التجليات الأكثر ليلية

اتنفذ من التوهج هذا المكان

لكوكب في حزن الكمان ؟



## معلومات عن الفرنكوفونية

■ إعداد : جمال شحيد ■

### بعض التواريخ المهمة في

### الحركة الفرنكوفونية

١٨٨٠ - لأول مرة ظهرت كلمة "فرنكوفونية" في نص للجغرافي الفرنسي

أونيديم ركلو (١٨٣٧ - ١٩١٦)

١٩٥٠ - إنشاء الاتحاد الدولي للصحفيين والصحافة المكتوبة بالفرنسية . وهو

أول منظمة فرنكوفونية (وتضم الآن عام ١٩٩٦ ألفي صحفي ينتمون

إلى ٨٠ بلداً) .

١٩٦٠ - ٧٠ إنشاء رابطة تضم البلدان المستقلة حديثاً عن فرنسا والتي كانت

ترغب في مواصلة علاقاتها اللغوية والثقافية مع فرنسا . وأنشأتها

شخصيات مهمة مثل هماني ديوري ، والحبيب بورقيبة ، ونورودوم

سيها نوك ، وليوبولد سنغور .

وعقدت مؤتمرات وزراء التربية الوطنية ووزراء الرياضة والشباب .

وأحدثت منظمة الأويلف .

١٩٦٥ - توقيع كل من فرنسا وكيبك على برنامج للتعاون في مجال التربية .

١٩٦٦ - تشكيل اللجنة العليا للدفاع عن اللغة الفرنسية ونشرها .

١٩٦٧ - إنشاء الجمعية الدولية للبرلمانيين الناطقين بالفرنسية .

١٩٦٩ - إنشاء الاتحاد الدولي لمدرسي اللغة الفرنسية .



- ١٩٧٠ - إنشاء وكالة التعاون الثقافي والتقني .
- ١٩٧٥ - مطالبة الرئيس ليوبولد سنغور بعقد قمة فرنكوفونية .
- ١٩٧٧ - في كيبك اعتماد اللغة الفرنسية كلغة رسمية وحيدة في الأقليم .
- ١٩٧٩ - إنشاء الجمعية الدولية لمحافظي العواصم والمدن الكبرى الناطقة جزئياً أو كلياً بالفرنسية .
- ١٩٨٤ - في فرنسا إحداث الهيئة العامة للغة الفرنسية وإنشاء المجلس الأعلى للفرنكوفونية .
- مباشرة المحطة التلفزيونية TV5 باليث .
- ١٩٨٦ - انعقاد أول قمة فرنكوفونية في فرساي بمشاركة ٤٠ دولة .
- أحداث وزارة الفرنكوفونية في فرنسا .
- ١٩٨٧ - انعقاد ثاني قمة فرنكوفونية في كيبك ، وإنشاء أول جامعة فرنكوفونية متعددة الأطراف ساهمت فيها ٤٠ دولة .
- ١٩٨٨ - تخصيص يوم دولي في المدارس للفرنكوفونية .
- ١٩٨٩ - انعقاد القمة الفرنكوفونية الثالثة في قطر .
- إنشاء جامعة ليوبولد سنغور للفرنكوفونية في الاسكندرية .
- ١٩٩١ - انعقاد القمة الرابعة في قصر شايو في باريس . قبول عضوية كمبوديا وبلغاريا ورومانيا . إنشاء المجلس الدائم للفرنكوفونية الذي يضم عدداً من رؤساء الدول والحكومات .
- ١٩٩٣ - انعقاد القمة الخامسة في غراتسي في موريشيوس التي عززت التعاون بين بلدان الشمال والجنوب .
- ١٩٩٥ - انعقاد القمة السادسة في كوتونو (في بينين) وركزت على دور البلدان الفرنكوفونية في السياسة الدولية . قبول عضوية سان توماس أي برنس ومولدافيا .
- صار عدد الدول الفرنكوفونية ٤٩ دولة .
- ١٩٩٧ - ستعقد القمة السابعة في هانوي .



## علامات أساسية في التاريخ الأدبي للفرنكوفونية العربية

١٩١٠ - "عنتر" لشكري غاتم

١٩٣٤ - "رماد" لجان عمروش

١٩٣٧ - "الحريم" لقوت القلوب

١٩٤١ - "الرجال الذين نسيهم الله" لأببير كسييري

١٩٤٨ - "أولاد الأرض" لفرج الله حايك

١٩٥٠ - "ابن الفقير" لمولود فرعون

١٩٥٢ - "الرابية المنسية" لمولود معمري

ARCHIVE

"قصائد" لجورج شحادة

"البيت الكبير" لمحمد ديب <http://Archivebeta.Sakhr.it>

١٩٥٣ - "تمثال الملح" لأببير ميمي

١٩٥٤ - "الماضي البسيط" لإدريس شرايبي

"الحريق" لمحمد ديب

"صندوق العجائب" لأحمد صفريوي

١٩٥٦ - "نجمة" لكاتب ياسين

١٩٥٧ - "الظلمة" لآسيا الجبار

١٩٥٩ - "أبني بيتي" لادمون جابس

"دائرة الأعمال الانتقامية" لكاتب ياسين

- ١٩٦١ - " لم يعد شارع الزهور يجيب " لمالك حداد
- ١٩٦٣ - " جمهرة الألفاظ " لتور الدين آبا
- ١٩٦٦ - " المضلع النجمي " لكاتب ياسين
- إصدار مجلة " أنفاس " في المغرب
- ١٩٦٧ - " أغادير " لمحمد خير الدين
- ١٩٦٨ - " المؤذن " لمراد بربون
- ١٩٦٩ - " النبذ " لرشيد بوجدره
- ١٩٧٠ - " يحيى السيئ الحظ " نبيل فارس
- ١٩٧١ - " الذاكرة الموشومة " لعبد الكبير خطيبي
- " مختارات من الشعر الجزائري الجديد " لجان سيناك
- ١٩٧٢ - " الحضارة أمي ! " لادريس شرايبي
- ١٩٧٥ - " أجدادنا البدو " لصلاح غرمدي
- " الحالم بالأرض " لناديا تويني
- ١٩٧٧ - " هابيل " لمحمد ديب
- ١٩٧٨ - " مجنون القرية " للطاهر بن جلون
- ١٩٧٩ - " الطلسم " لعبد الوهاب مدب
- ١٩٨٠ - " نساء الجزائر في خدرهن " لآسيا الجبار
- ١٩٨٢ - " أم الربيع " لادريس شرايبي
- " مجد الرمال " لمصطفى تليلي .
- ١٩٨٣ - اخبار قلعة النفي لعبد اللطيف اللعبي

"شيخ الجبل" لحبيب تنفور

١٩٨٥ - "عين النهار" لهيني بيجي

"البيت الذي فقد جذوره" لأندريه شديد

"الحب ، الفتازيا" لآسيا الجبار

١٩٨٧ - "الليلة المقدسة" لطاهر بن جلون (جائزة غونكور)

"المنظرة المجروحة" لرياح بلعمري

"اختراع الصحراء" لطاهر جوت

١٩٩٠ - "شرف القبيلة" لرشيد ميموني

١٩٩١ - "نثر وشعر" لجويس منصور

١٩٩٣ - "صخرة طاتيوس" لأسين المعلوف (جائزة غونكور)

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>



## معلومات عن الفرنكوفونية

- البلدان المشاركة في مؤتمرات القمة للفرنكوفونية : بلجيكا ، بنين ، بلغاريا ، بوركينا فاسو ، بوروندي ، كمبوديا ، الكمرون ، كندا ، الرأس الأخضر ، أفريقيا الوسطى ، جزر القمر ، الكونغو ، ساحل العاج ، جيبوتي ، جمهورية اندومينيك ، مصر ، فرنسا ، الغابون ، غينيا ، غينيا بيساو ، غينيا الاستوائية ، هايتي ، لاوس ، لبنان ، اللوكسمبورغ ، مدغشقر ، مالي ، المغرب ، جزر موريشيوس ، موريتانيا ، مولدافيا ، موناكو ، النيجر ، رومانيا ، رواندا ، سانت لوسيا ، سان توماس أي برنيس ، السينغال ، جزر السيشيل ، سويسرا ، تشاد ، تونس ، فانواتو ، فيتنام ، زائير .

- الولايات المشاركة كضيوف : <http://Archivebeta.Sak>

ولاية لوزيانا (الولايات المتحدة ) ، ولاية فال داوستي (إيطاليا) .

- البلدان والولايات غير المشاركة في المؤتمرات ، ولكن الفرنسية فيها تلعب دوراً متميزاً : الجزائر ، انغولا ، أرمينيا ، الموزمبيق ، اكلترا الجديدة ، بونديشيري ، سوريا ، الأورغواي .



## مراجع عامة عن الفرنكوفونية

publications sur la Francophonie

Actes de la Cinquieme Conference des chefs d'Etat et de gouvernement des pays ayant le francais en partage , Grande Baie (Maurice) , ١٦ , ١٧ et ١٨ octobre ١٩٩٣ , Paris ACCT , ١٩٩٤ , ٤٣٤ p .

Dictionnaire des identites culturelles de la Francophonie , paul Wijnands , Paris , Conseil international de la langue francaise , ١٩٩٣ , ٤٤٨ p .

L'Annee francophone internationale , Paris , ACCT , ١٩٩٥ , ٣١٩ p .

Ecriture et democratie , Les Francophones s'interrogent , actes du colloque organise a Paris les ١٨ et ١٩ fevrier ١٩٩٣ au Center Wallonie - Bruxelles sous la presence de Maitre Roger Lallemand , Bruxelles , editions Labor (Archives du futur) , ١٩٩٣ , ١٤٣ p .

Etats generaux de la Francophonie scientifique , ١٧ fevrier ١٩٩٥ , la Sorbonne Paris , avant - propos de Emile Derlin Zinsou , preface de Michel Guillou , Paris , AUPELF - UREF (Universites francophones) , ١٩٩٥ , ٣٤٨ p .

La Francophonie , Xavier Deniau , ٧eme edition mise a jour , Paris , PUF , coll . «Que sais - je ? » n ٢١١١ , ١٩٩٥ , ١٢٨ p .

La Francophonie , histoire , problematique , perspectives , preface de L . S . Senghor , ٧eme edition revue et corrigee , Montreal , Guerin Universitaire , ١٩٩٢ , ٤٢٦ p .

La Fra

## من سيرة "الحياة" إلى البيوغرافيا

■ ترجمة: د. شريف مفلح ■

تتسم كلمة "بيوغرافيا" (وتعني بالعربية «ترجمة حياة») بالرصافة والتحديد والحدائق. وهي كغيرها من الكلمات المشتقة من أصل يوناني. تتميز بالطابع المتخصص ذي المغزى المحدد. وهي تثبت وجودها بصورة جيدة في التلخيص المجمل للمراجعات وعلى منصات المؤتمرات بين "البيولوجيا" و"البيوغرافيا" وبين الميكروبيولوجيا\* و / الراديو جرافيا\* وفي تلك النخبة من كلمات المعاجم التي تنتقل من لغة إلى أخرى.

إنها دائماً في المنزل في الأوقات المحددة، في أبياء الفنادق وقاعات المؤتمرات والمدرجات. وبالمقارنة بهذا الرواج فإن كلمة "سيرة حياة" تصير بالية عفى عليها الزمن، وتصبح كقريب معدم كتب عليه التقاعد، ولقد اختفت هذه الكلمة في الفترة ما بين الحربين من نوافذ المكتبات ومن على أغلفة الكتب. إن حيرة اندريه موروا مؤلف "جوانب البيوغرافيا" هي علامة تحول: فقد تأرجح بين "حياة درزائيلي" (١٩٢٧) و"آريسل أو حياة شيلي" (١٩٢٣) و"برومبشوس أو حياة بلزاك" (١٩٢٥) و"بيرون" ١٩٣٠.

وإننا نشعر بأن تعبير "حياة" - أو سيرة حياة - كان في طريقه لإخلاء موقعه لاسم ملامم أو لشكل مجازي، مع أن موقف الكلمة كان جيداً وأصلها نبيلاً يرجع للاتينية ومهيبة مثل سيد في طبقته كهؤلاء المسنين

الكتولونيين الذين زعموا أن تيتوس ليفي قد ذكر أسلافهم . على أن أصلها أكثر قديماً من ذلك ، إذا تذكرنا أن معناها المجازي والأدبي في اللغة اللاتينية هو ترجمة للكلمة اليونانية "لبيو" أي "حياة" التي كان الهيلينيون - الذين ابتكروا هذا النوع الأدبي والذين كانوا أكثر حذقة منا في استخدامهم للغة راضين عن استخدامها حتى النهاية . وطبقاً لـ " ليدل سكوت " فإن تعبير "البيوجرافيا" لم يكن موجوداً في العصور القديمة إلا عندما وضعها " داماسكيوس " فيلسوف الأفلاطونية الجديدة في فترتها المتأخرة محل التداول ، مع بداية أقول الامبراطورية الرومانية فيما بين القرن الخامس والقرن السادس بعد الميلاد ومع بزوغ العصر الوسيط . وقد بدأ إدخاله إلى اللغة الحديثة في الربع الأخير من القرن السابع عشر عندما كانت النزعة الإنسانية لعصر النهضة تقترب من نهايتها ، لتبدأ حركة التنوير في البزوغ . وبدأت تلك الكلمة المشؤمة صعوداً بطيئاً تأخر كثيراً : إذ لم تدخل حيز الاستخدام خارج نطاق دوائر المهتمين بالآثار والكتب القديمة حتى القرن التاسع عشر . أما الكلمة القديمة " سيرة حياة " فقد احتفظت - بكل فخر بأهميتها حتى عشرينيات قرننا الحالي ، وخاصة في اللغة المحافظة المستخدمة في عناوين الأعمال الأدبية . وقد أدى المحو النهائي لهذه الكلمة لصالح كلمة "بيوجرافيا" إلى ظهور كلمة " مذكرات " أو كلمة "اعترافات" التي تحولت إلى " أوتوبيوغرافي " أي السيرة الذاتية التي يكتبها صاحب السيرة ، بينما اكتسبت كلمة (هجيوجرافيا) " سيرة القديسين " - ودون أن تكتسب القدرة على فرض نفسها في مجال الاستخدام - مزيداً من الأهمية والمصداقية بعيداً عن عبارة "حياة القديسين" .

والواقع أن "سيرة حياة" (LIVES) ازدهرت في العهد السعيد لمهنة الأدب وبلغت في ظل هذه التسمية التكرية أعلى مستوى لها ، ولعل رينوفون كان سيقدر حصاته مؤنثان الذي وضع ، في مقاله " سير الحياة " سير الحياة والمذكرات ضمن قراءاته المفضلة .

فقد كتب يقول " المؤرخون هم غاياتي القوية ، فهم ممتعون ومريحون .



ثم إن الإنسان الذي أسعى بعامة إلى معرفته ، يبدو ثمة أكثر حيوية ، وأكمل في الصفات منه في أي مجال آخر : تنوع أحواله الداخلية حقيقتها ، جملة وتفصيلاً ، وتباين وسائل تجمعه ، والحوادث التي تتهدده .... على أن أولئك الذين يكتبون في " السير " ربما يهتمون بالنصائح أكثر مما يستمتعون بالأحداث ، وبما يخرج من الباطن أكثر بما يحدث بالخارج ، هؤلاء ، هم الذين أقدرهم أحسن تقدير . هذا على أية حال هو السبب في أن "بلوتارك" هو الذي يشغل كل اهتمامي . وإني لشديد الأسف لأنه ليس عندنا إثنا عشر من أمثال ديوجين لايرس Diogene Laeeres ، أو لأنه لم يكن أكثر انتشاراً ، أو أقرب إلى الأسماع ، ذلك لأنني لأفكر في حياة هؤلاء المربين العظام للعالم بفضل أقل من فضولي في تقدير تنوع مبادئهم ، وتصوراتهم المبدعة .

وقد وضع مونتاني " السير المتوازية " لبلوتارك في مرتبة أعلى من الكتاب المسهب " تواريزخ لبوليبوس " كما فضل " سير حياة " الفلاسفة لديوجينيز لايريتوس على أعمال هؤلاء الفلاسفة المعلمين ذاتها . وتتسق المفارقة مع فكرة المقالات ومع عبيرة العصور القديمة كما رآها مونتان ، فمصدر الوحي والإلهام لدى كل مؤلفي وقراء " سير الحياة " هي "أبو الهول" الذي ظهر أمام أوديب على بوابات طيبة ودعاه لكي يحل لغزاً ، وكانت كلمات اللغز هي سيرة حياة رجل من الميلاد حتى الموت . وهكذا هي وحدة الزمان . البعيار القياسي للفن الاغريقي - لدى ثوكيديدس المؤرخ كما هي لدى سوفو كليس الكاتب المسرحي - إن " سيرة حياة " هي لو جاز التعبير ، وحدة القياس في أبسط مراحلها وأكثرها مقاومة ، وأكثرها أساسية ، ولكنها وحدة تعقب وفاة المرء . وقد تصور أوديب بحله لغز الكلمة أنه سيد الموقف ولكنه واقع بين قبضة مخالب خفية أخطر من مخالب ذلك الكائن الخرافي "سفنكس" ، وهي مخالب الزمن . إن اللغز الذي طرح عليه عام جداً لا يخفي اللغز الآخر الذي سيمنحه الزمن وحده - في مناسبتين - الجواب : من حياة أوديب ذاته التي مازالت معلقة ، وعندما يواجه بسفنكس يكتشف بطريقة عامة ومجردة أن

التشأن العظيم للمرء ، ومقياسه هو " النبيو " أي دورة الحياة الكاملة التي يسمح له بها . هذه الحياة ، المليئة بالمفاجآت ، لا يجب أن يكتبها رجل أقل من سوفوكليس ، وقد احتاج سوفوكليس إلى تراجيديتين لكي يسجل كل صدماتها . من ناحية أخرى ، وقد تكون " سير الحياة كنوع أدبي بسيطة وأولية بالمقارنة مع " أوديب ملكا " و " أوديب في كولونا " ، ومع ذلك فهي تلعب دورها في المفهوم التراجيدي . فالدراما تشتمل على "ابيسود" (حلقة مشهدية) واحد فقط : التراجيديا . و " سير حياة " تشمل المجرى الكامل لدورة حياة ، فهي تتبنى وجهة النظر الوحيدة المتاحة أمامنا بعد مايسدل الموت ستارده لنرى المنطق العضوي للمصير والسمات المميزة لشخصية ما . ومما يثير الدهشة في أوديب أن له حيتين إحداهما لعراف أعشى والأخرى لأعشى ذو بصيرة ، إحداهما ختمت بالموت في العالم المدرك والأخرى ختمت ببقظة في العالم غير المدرك . إن " بيو " أي الحياة ، مقياس ولكن هذا المقياس مثل مجموعة من انصناديق المتداخلة . فدورة الحياة تجلب معها دورات أصغر لها اكتمالها العضوي الخاص . وتتردد في وتنام بين التكرار أو الاختلاف مع الدوائر السابقة ، الخاصة بالآباء ، ومثلاً لذلك " حياة أوديب " تشمل حياة لايبوس وجوكاستا واتييجون . ولا يوجد شيء لافت للنظر في " حياة كاليجولا " لسويتونيوس أكثر من إقحام الإعجاب والحب للشعب الروماني ، في بداية الرصيد المختصر " لحياة أجريكولا " والد كاليجولا ، الذي كان تفوقه الإنساني ، والتراجيدي قد سبق روايته بواسطة تاكيوس . إن النقيضة التي تجمع بين " أجريكولا " و " كاليجولا " يمكن أن تمثل صورة هزلية لجلاد والديه . وعلى ذلك فإن "سيرة الحياة " هي نوع من التداخل الزمني تستقر داخله أجيال عديدة ، وتمثل المقارنة بينهم موضوعاً للإعكاسات لا ينضب بالنسبة لأي شخص وهذا هو الوضع بالنسبة لأي قارئ يحتل تداخلاً زمنياً آخر يتلاءم معه . لقد أخذ مونتان حريته مع بلوتارك وديوجينيس ليريتوس : فمر سريعاً بالزمن وتوقف صامداً عند ضغطه . لقد ألف كتابيه " سير الحياة المتوازية " و " سير حياة الفلاسفة " ،

وفي أكثر تدويناته النثرية حصافة تفادى مفاجآت أوديب بأن سارع يجعل ذاته " سوفوكليسيه " ذاته . وهل كان لمثل هذه الأنواع الأدبية في بداياتها نقش على أحد شواهد القبور . فالحجبايات تمثل ، في طريق هذه الأنواع ، مجموعات هائلة من " سير الحياة " بأجاليها المتراسة جنباً إلى جنب . ويخفي تشتت وتنوع المدافن رتبة المستطيل الذي يمثل مقياس كل منهم والمبني على أساس حجم الجسم البشري . إنه وحدتهم في المكان . وهناك قليل من الأنواع الأدبية ذات محيطات طبيعية مثل تلك التي للحياة وذات موضوع شامل معرض للتغيرات والتشابهات اللاهائية . ومن العلاقات المنذرة بالموت المحقق لشخص الاستعاضة بالسيرة الذاتية عن الحياة .

إن مؤلفي السير الأثنين اللذين ذكرهما مونتان قد كتبوا مجموعات منها وصلت إلينا دون أن تمس . أمام أعمال الآخرين الذين لم يذكرهم " الرجل اللامعين " بقلم كورنيليوس ، و " سير حياة القياصرة الاثني عشر " بقلم سويتونيوس ، و " سير السوفسطانيين " بقلم نيلوستراتوس ، فقد أبقت أيضاً على حطام أدب العصور القديمة . ولكن من المؤكد أن الأقدمين كتبوا المجموعات على نفس الطراز في وقت مبكر جداً ، بداية من القرن الرابع قبل الميلاد ، وبغزارة في المرحلة الهيلينية . وقد نظمت تلك الأعمال طبقاً للمهن : القادة ورجال الدولة ، الخطباء والفلاسفة ، الرسامين والشعراء . إن السير أوفر وأغرز من التواريخ التي أفردت لقادة الحرب والحكم . فقد اعترفت بخلود الرجال المتفوقين في المسائل الذهنية . وهذا يشد الانتباه إلى أهمية المهنة بالنسبة لسير الحياة في العصور القديمة .

وتتخذ دورة الحياة شكلاً اجتماعياً في " لمحة عن المهنة " . ولأوديب نفسه نصيب من ذلك عندما يصبح ملكاً . إن حق الحياة - المشاع لكل البشر - يكشف ويجد مقياسه الحاسم من خلال المهنة وحدها . ولو أن دورة الحياة حثت مؤلف السير على الاهتمام بالنسب والعائلة والتاريخ الطبي للشخصيات ، فإن مهنتهم ترشده إلى تصوير تعليمهم ومنافساتهم وتصرفاتهم وأعمالهم

ونجاحاتهم وإخفاقاتهم تصويراً حياً . وهذه المنارات الهادية تمثل علامات كثيرة على طريق إدراك فصائل العقول والنمط الإنساني الذي ينسجم معها . إن سير حياة تلك الفصائل المهنية المختلفة تشكل بالنسبة لطموحاتهم الجديدة مجتمعاً مختاراً وتجميعاً مثالياً للنماذج أو شهوداً يتم دعوة أحدهم لكي يتخذ مكانه . وإن فقرة من بحث لـ " دي سابلايم " تقودنا - برفقة المؤلف الطموح - إلى دائرة الكتاب الطموحين : وعلى ذلك ، وبالنسبة لنا أيضاً ، فإننا حين نشغل في علم يتطلب ارتفاعاً في الأسلوب وسمواً في المشاعر ، فمن المستحسن أن نتصور بالفكر مايلي : " كيف كان من المحتمل أن يقول هوميروس عند الاقتضاء الشيء نفسه ؟ وبأية رفعة كان في وسع أفلاطون ، أو ديموستينيس أن يعبرا عن هذا الشيء ، أو ثوسيويديس في التاريخ ؟ " . هذه الشخصيات المشهورة ، لأنها تتفوق علينا في مضمار المنافسة ، ولأنها تنير لنا الطريق ، وكأنها مشاعل ، فإنها تسمو بشكل ما بأرواحنا إلى العلى التي نتخيلها ؟ فضلاً عن هذا ، فإن كان الشيء الآخر هو الذي تتمثله عقولنا : " فكيف يفهم هوميروس " لو كان حاضراً ، أو ديموستينيس هذا الشيء الذي أقوله ؟ وأي طابع يتركه في نفوسهم ؟ إنها في الواقع لتجربة عظيمة أن نفترض مسبقاً لتعبيرائنا الخاصة مثل هذه المحكمة ، وأسماهم هؤلاء الأبطال العظام المدعويين كقضاة وشهود ليتظاهروا بأنهم يفهمون ماتكتبه " .

إن حياة وعمل " رجل شهير " ينظر إليهما هنا على أنهما شخص حي ، بوصفهما حضوراً لنظام أعلى ، متجاوز للزمن ، ولكن الحوار معه إجراء ممكن ، وهذه الأشباح النموذجية مجتمعة في محكمة ، على خشبة المسرح - كما فوق جبل برناسوس الذي صورته رفاتيل أو بوسين - مثيرة للربح ولكنها على استعداد للترحيب بأولئك الأحياء الذين سوف سيتمكنون بدورهم من قهر الزمن . وقد أمعنا النظر في موسوعية أرسطو وفي رغبتها في التسجيل الكامل للحقيقة وفي دفع اليونانيين إلى فهم مجموعات من السير المتفقة مع المهن العظيمة في المدينة ، ولكنه من الواضح أن هذه الرغبة في التصنيف والبيان

غير متعارضة مع الرغبة الأكثر تأثيراً في خلق بيئة اصلاحية ، وعالم من النماذج والأمثلة التي تختزن الخبرة المكتسبة من قبل الإنسانية . إن " السير " ليست بطاقات تعريفية سهلة . فهي معدة - وبغض النظر عن اهتمام الفيلسوف بالتنوع في كل شيء إنساني - من أجل الحرفي اليقظ ، المهتم بتوجيه مسيرته الخاصة بالأخذ في الحسبان ما هو أكثر تمثيلاً لأجداده ، هذه النهاية المشككة للسير مازالت أكثر وضوحاً في نوع أدبي مشابه هو " التأبين " . ومع هذا النوع ، ننتقل من الطراز البسيط لقص السير إلى نموذج أكثر براعة وتعميقاً . ونترك الحقيقة المدققة ونرتفع إلى المعالجة المثالية . ويظهر قدر معين من الأفلاطونية لكي تُلَى الحياة الشخصية إلى ذروة نموذج رائع مثير للإعجاب . إن المسافة بين النوعين الأدبيين ليست هائلة ، " فالسير المتوازية " لبلوتارك أيضاً سير نموذجية ، مروراً بالفضائل التي يتبعها أبطال بلوتارك . أما سير سيوتونيوس - وبدون استبعاد أي شيء من تفوق قيصر أو أغسطس - فلاتخفي الرذائل والإسراف المرضي لمسوخهم المقدسة الأثني عشر .

فسيتونيوس يتتبع كلا من الإعجاب والاشمئزاز لدى قارنه ، وهو يشجع بشكل متعمد الإدراك الإنساني ، وتمتدح سلسلة تلك الأباطرة - بنجاحاتهم الأولى ولكن أيضاً بالأثر المتنامي الذي تركته السلطة المطلقة في العيوب الخاصة بطبيعتهم البشرية - المديح للامبراطور الراشد ذي الخبرة ، على سيطرته على أعصابه والذي سيصبح في النهاية " مسرة النوع الإنساني " وباختصار ، فإن صورة تراجان تظهر مثل الفاكهة الناضجة بالنسبة لسير أولئك الأثني عشر الذين لم ينضجوا بعد . أما هارديان ، الامبراطور الحاكم والذي أهدى له سيوتونيوس سيرة ، فهو أيضاً قارنه المثالي ، الذي استفاد من كل دروس تلمس طريق أجداده .

ترتبط السيرة بالمديح هنا بطريقة مفارقة ، محدثة في الثقافة الإنسانية، ذلك الانسجام الداخلي الجذاب مع كل المهن ، ولكن الانسجام الأكبر يكون مع " معلم العالم " . ولاتتصف فصائل السير المهنية بنسيان أن التدريب على مهنة مايفترض أولاً أن المهنة تعني أن تصبح رجلاً .

إن السيرة تضع مقياساً غير متكافئ للزمن ولكنه مقياس مشترك لكل الرجال ، وتصبح إذن مرجعاً أساسياً ومعياراً للإنسانية يكون لانتهاكه أو الاستخفاف به عقابه التراجيدي والضروري . وهذا المعيار سواء تحقق بشكل كبير أو صغير ، أو فقد بشكل كبير أو صغير ، يتجاوز الاختلافات في العصور والأنظمة والبشر ، التي يصر عليها مؤلف "توارىخ" مثل تاكيتوس . فالسير لا تعرف أي تقدم أو تدهور . إنها تنوعات كثيرة جداً حول نفس النموذج ، أي قدر الإنسان ما بين ميلاده وموته . وهذا الترقب ليس له عمر ولا بلد ، وعلى ذلك فإن شكل "سير الحياة" يصبح ملتقى حيث مركزه كل مكان ومحيطه اللامكان وحيث يدعى البشر - الممثلون المحتشدون للأجيال السابقة - للالتقاء خارج الزمن . وعدم أهمية تقسيم السير زمنياً أو جغرافياً يجعل كل أبطالها نماذج وضيوفاً في المأدبة نفسها . وعندما يقدم مؤلفو السير أحاديث شخصياتهم التي أجروها - فيما يبدو - أثناء حياتهم ، لماذا لا تخيل محادثات قد يكونون أجروها بين بعضهم البعض في رياض الفردوس حيث تقابلوا بعد موتهم ؟ إن أدب "حوار الموتى" الذي سيصوره فيلتون بعد لوسيان والذي مارسه موفتان قبل أن يبيع "الرسائل" يمثل إزهار السير المتوازية وقد بلغ النضج .

تشكل "السير" و "المذكرات" و "حوارات الموتى" - خلف الزمن التاريخي وأحداثه - الطبيعة البشرية وقد نجحت في اختبار "الحياة" وأصبحت مؤهلة لتقديم شهادتها تجاه الأحياء "المستغرقين" في جو حياتهم الخاصة المشحون بالآثارة والترقب . وقد نقول إن القدماء لم يخترعوا التاريخ ، والذي تمثل رواياته تجريداً مستمداً من شكل "سيرة الحياة" . كما كان التاريخ المسيحي المقدس بالفعل وقد يكون الأمر أكثر من ذلك بالنسبة للتاريخ الفلسفي لحركة التنوير وهيجل . ويكتب التاريخ القديم رواياته في زمن دوري ينسجم في حياة البشر مع إيقاع أطوار الحياة الإنسانية الخاصة بالفصول والدورات التكنوية . كل شيء يولد ويموت ويتحول تحولاً كاملاً في دورة جديدة ، إن قالب

«سيرة الحياة» يوضع أيضاً في التاريخ القديم ويقدم في الوقت نفسه نموذجاً المصغر ومعياره المقبول .

ومهما كانت «السيرة» متساوية بين بعضها البعض فيما يتعلق بالعصر والموت ، فهي تحتفظ بامتياز الوصول إلى الخلود من أجل عدد قليل من النخبة. كيف يتم اختيار هذه النخبة ؟ إن مجموعها يمثل الانسانية بصورة مصغرة ، ولكن طبقاً لأي نظريات في الاختبار ؟ لابد أن يكون هناك إجماع على المنتخبين ، وقبل أي شيء المعاصرين ، ثم يجب أن تصدق الأجيال التالية على اختبارهم .

ولكي يكون لامرئ الحق في «سيرة» من المفترض مقدماً أن يقر هذا الحق بالإجماع من قبل مجموعة من الرجال في استفتاء عام . ومن المفترض أن يُرفع هذا إلى هيئة منتخبة ، لها موهبة أكيدة ومعصومة تمكنها من أن تدرك - بطريقة أو بأخرى - من بين الصفوف يعد نموذجاً للإنسانية ، وبكلمات أخرى تمر الشخصيات باختيار «الحياة» في ظل ظروف نموذجية . ولايمكك كاتب «السيرة» السلطة في جعل بطله عظيماً إنه فقط ينفذ قراراً مضمراً ، فهل يمكن أن يدعي أنه مشهور حتى لو كانت لديه أسباب وجيهة جداً . لو أنه يدعي فقط مايمليه عليه ضميره ؟ فعظمة أرسطو لم تكن لتعد كذلك أو حتى لم يكن ليعتبر نفسه كذلك لو أن الجمهور العام لم يعترف به كنموذج عظيم . هذا لايعني أنه الأفضل أخلاقياً ، ولكن يعني أن رؤيته للخير في بعض الحالات وللشر في حالات أخرى تعلو فوق الشكوك . ولو أن شهرته نجت من محك الموت والنسيان ، نستطيع أن نعتزف بأن ترشيح «سيرته» قد أقر . وفي هذه المرحلة ، نستطيع أن ننتبأ أنه عاجلاً أو آجلاً سوف تكتب سيرته ، مصورة من خلال الموروث الشفهي بواسطة تصويت جماعي . وهناك شيء عويص وغامض ، خاصة بالنسبة لنا اليوم ، في هذا النوع من الاقتراع المباشر التلقائي والمتضمن لدرجة من الثقة التي تقدم منذ زمن بعيد التغير المتواصل في الآراء الانسانية . إن عدد المدن اليونانية في العصر القديم

المدافعة عن حقها في شرف كونها موضع ميلاد " هومر " تزيد طبيعة شهرته والتي لاسبيل للشك فيها ، وحقه في اعتباره على رأس قائمة معظم الشعراء اللامعين ، وبذلك يكون على رأس قائمة الرجال المستحقين " السيرة " ويكون من الخطأ الاعتقاد أن "القياصرة" الأتني عشر ' لسيوتونيوس استحقوا سيرهم بفضل السخط أو أن ميلادهم وضعهم على رأس الامبراطورية . إن النظام الأساسي للسير ليس فيه شيء من المذهب الأوتوماتيكي الروتيني . فبالنسبة لسيوتونيوس ، لكي يتجز عمله ، كان عليه أن يتم الموافقة على هؤلاء الأتني عشر والاستفتاء عليهم للمرة الثانية ، لا كقادة الإمبراطورية ولكن كممثلين اسطوريين ومميزين بشكل خاص للإنسانية ، خاضعين بشخصياتهم لاختبار سلطة جديدة في روما ، لاهي سلطة ملكية ولاجمهورية وهذا القانون الخاص بالتصويت الجماعي والذي يقيد مؤلف السير المكتوبة نفسه ببنوده لم تلغه المسيحية . فالأقرار كان يتم في الكنيسة القديمة (وبناء عليه الإدراج في قائمة سير القديسين والشهداء ) من خلال التصويت التهادلي في اجتماع لكنيسة تتم الموافقة فيه بالإجماع . وفيما بعد ، سوف يتخذ الاعتراف الرسمي سمعة قدسية " مؤكدة بالإجماع ، ومعجزات معلنة على الملأ في ظل كل حقوق المتوفين لكي يعدوا ضمن القديسين . إن الديمقراطية المباشرة الوحيدة منذ ديمقراطية أثينا التي عملت حتى يومنا الحالي بدون انقطاع وفي ظل قبول عام ، هي الديمقراطية التي خصصت اجتماع ممثلي الإنسانية من أجل "الباتشيوس " أو البارناسوس " أو "الفردوس " . وحتى الاستبطان المسيحي واتجاهه للانتقاد الفردي - الذي لم يذبل مع موضوعية الاستفتاء على التمجيد والنموذجية - يشكل مقدمة لامر منها لأي مدخل إلى مملكة "السير" المتعالية . ومع أن الأرستوطية فلسفة متضمنة للمبادئ الحاكمة لنظام السير ، فإن أفلاطون والأفلاطونيين أنفسهم - قبل المسيحيين - قد قبلوا افتراضاتها بدون سؤال . ومن الحقيقي أن سقراط - وهو ميت شهير بين الأموات - قد حكمت عليه محكمة أثينية بالموت ووافق على الحكم غالبية الشعب الأثيني . وبرغم ذلك فإن



أفلاطون ومريدي سقراط كانوا قادرين على استئناف هذا الحكم في محكمة أكثر حسماً وجامعة للرأي العام . وقد تم الحصول على الإجماع على نبل سقراط ، حيث رفضته أغلبية سريعة الزوال . ولكن طبقاً لأرسطو ، فإن سمعة سقراط الرائعة في أثينا ، حتى أثناء حياته قد جعلته بالفعل واحداً من الشخصيات العظيمة المستحقة للسيرة . إن إدادته - بعيداً عن تعريض تلك السمعة للخطر - رفعتها إلى ذروتها رغم الانتهاء بحادث تراجيدي ومناقشتها بالإجماع ، إن رد اعتبار سقراط من خلال السير - حيث صوت كل من أفلاطون وزينوفون لصالحه - سرعان ما رفضه القضاة الذين أدانوا سقراط وغالبية الشعب الأثيني التي وافقت على الإدانة . ولكن هذا لم يحرز الموافقة بالإجماع : فإن هذه السير المتحاورة قد صدق عليها بالإجماع في اقتراع تم في أثينا نفسها واعترف الأصدقاء والأعداء على حد سواء بحقوق سقراط كرجل وفيلسوف بارز . وحتى " سحب " أرسطو فإن أكدت تلك السمعة الرائعة وأن اتهام الفيلسوف يوضح أهمية شخصيته . إن الأغلبية التي اعترفت واختارت " الشخص العظيم " ليس بالضرورة إن أن تكون إيجابية ، فقد استجابت أول الأمر لصرخات الكراهية بالإضافة إلى التصويت التهادني . وبعد سقراط ، كان يتم تصنيف الشهداء المسيحيين أول الأمر من خلال غضب الملحد العنيف ، قبل أن يصبحوا كذلك بفضل إعجاب جماعة من المؤمنين .

وعلى الجانب الآخر ، فقد فر المسيح من هذا النوع من التنصيب الاستثنائي إلى مكان ريفي في الامبراطورية ، بعيداً عن مسرح الأحداث حيث يتم إبداء الرأي العام ، ولم يفر إلا بأصوات قليلة طوال حياته ، سواء لصالحه أو لغير صالحه ولكنه أصيب ببلى إجماع من نوع آخر ، استدعى المبالغة في الزمن والمكان ، لأن أصله كان إلهياً - وليس بشرياً .

لقد نجا المسيح من أدب السير وفلسفتها ، وأخطأ كل من شتراوس ورينان ومقلديهما ، عندما أرادوا أن يضعوا " ابن البشر " بين صفوف " الرجال اللامعين " : إنه قبل أي شيء " ابن الله " .

تعتقد السيادة لكلمة " بيوجرافيا " - والتي انتصرت على تعبير " السير " - بصورة مختلفة تماماً ، كما تتبع نظاماً مخالفاً ، إن العادات القديمة ذات الصلة بـ " الرجال المشهورين " والمواثيق غير المكتوبة التي حكمت الاعتراف بهم وأيضاً الميول الشديدة منذ الطفولة في الولوج إلى دائرة الانتخاب . كل هذه الديمقراطية المباشرة للحركة الإنسانية تحولت إلى ديمقراطية مساواتية حديثة تتشكل هيئتها الانتخابية من المعاصرين الأحياء فقط . ومن المحقق أن أولئك الأحياء متعددون مثلهم مثل كل المجتمعات الإنسانية السابقة . لقد أعطت الديمقراطية القديمة المباشرة ثقلًا كبيراً لتصديق الأموات موافقتهم ، ولصوتهم الذي يتكرر ويتأكد من جيل إلى جيل ، بطريقة جعلت من الزمن الفاحص والمدقق الرئيسي وجعلت صوته راجحاً في قرارات المحكمين ، أما الديمقراطية المساواتية فقد نبذت الزمن - في السير - إلى مخزن النفايات التاريخية . فهي لاتعرف شيئاً عنه سوى إبنته الشابة الخالدة والمبسوطة للأبد ، النشيطة والسرعة : أي الحقيقة الفعلية ، التي توقفت خلسة عن المباشرة . وما بين جماهير الناخبين المعاصرين والمواضيع المقترحة من أجل كسب تأييد هذا الجمهور ، يتوسط لكل المرشحين من أجل البيوجرافيا ، حشد من الوسطاء الذين لايصممون على الإطلاق على إعطاء دور للتعاطف التلقائي القديم ، أي هذا الإقرار الجماعي الذي لايقاوم والذي شكل سابقاً ثمن الشهرة . مازال أبطال السير القديمة الذين ولدوا من خلال الذاكرة الشعبية العنيدة ، ينالون الاهتمام ويجدون " البيوجرافيين " المهتمين . ولكنهم لم يعودوا سوى مجلس شيوخ قديم متهالك ، حيث يسعى العلم التاريخي المعجب بالخرافات إلى اصلاحه ، ويُنتصب كل يوم عدداً من الممثلين الأحدث والأصغر إعجاب الجماهير الديمقراطية وعن طريق المنتخبين العظماء الذين يتشكلون ممن يطلق عليهم : الوسطاء . ولو أنه علت بالصدفة سمعة مايدون تدخل الوسطاء وبعيداً عنهم ، يُسرعون في إخضاعهم إلى قلوبهم ، حتى لا يقال أن أحد الآلهة قد تشكل بيد أخرى غير أيديهم . إنهم يرتبون الأساليب اللازمة لفرض الإعجاب بالأشخاص الذين

يختارونهم ، بل وعبادتهم . ويجعلون من الأمر مسألة شرف أن يصنعوا شيئاً من لاشيء ، كما أنهم حريصون على مضاعفة النجوم بحيث لا يتحرر إحداها بشكل حقيقي ، بل يضعف الجميع . ويمكن بأسهم الخفي في عنصر الزمن ، ومن أنهم نبذوه إلا أنه يعمل كما كان يعمل في الماضي . وهم يسخرونه من خلال نشر أبواق شهرتهم في كل مكان .

وبدلاً من نقش التأبين والروايات في السير والمذكرات وحوارات الموت بمهارة، أحلوا المراجعة الفنية والمقابلات . وطبع حشد من البيوجرافيا الرياضية والسياسية والثقافية لرجال عظماء فوق أرفف المتاجر المتنوعة استجابة للظلم الشديد للسير . وبقي الظلم بالرغم من تلك السير دون إشباع . ولأن الوسطاء خففوا الظلم إلى حالة من الاحتياج ، جُرد من حقه القديم في اختيار ما يطقى الظلم بالفعل : وهو أفضل الرجال .

وحبس مغتصبو صوت الشعب داخل أسوار الحقيقة وألقي بهم وقوداً للاختخاب سريع الزوال متقلبين بين الغلو والصمت المفاجئ . وفي مصنع البيوجرافيا لا يكفي الانتاج الجاهز لمزاج الوسطاء القداماء والمألوفين مع مشاهير اليوم . فقد كف التاريخ عن التوازن من خلال اختبارات يارناسوس المحددة للخبرة ، حيث جمعت معايير إنسانية ضخمة تم التصديق عليها من قبل البشرية ذاتها . وأصبح الزمن كتلة مختلطة من الحقائق ، كل منها مساوية للأخرى ، وكل منها مختلفة عن الأخرى جذرياً ، إكليل من الحضارات أنتجت كلها نماذج لا يوجد بينها معيار مشترك ، ولكنها مصرة على حقها في البيوجرافيا . ولذلك تجمع الحقيقة الفعلية ، عذراء الرحمة الجديدة ، تحت عبايتها الفضفاضة المصنوعة من النيلون المطرز بالذهب هويي الهندي وبرونكس السكير ، والشامان السيبييري وصائد الرؤوس . وفي هذه الـ " Whos Who " وبمداخلها التي لاحصر لها التي يستطيع أي فرد أن يحلم من خلالها أي فرد أن يحلم - من خلال نزوة لا يمكن التنبؤ بها لوسيط - بالظهور فجأة في شبك التذاكر وارتداء الزي المتألق لبيوجرافيا قياسية لموسم واحد .

إن محاولتنا أن نوسع بسطاء زائد دائرة امتياز "سيرة الحياة" يفقد الحياة ذاتها نكهتها . وحاول الوسطاء أن يتفادوا هذا الخطر بأن يمرروا كل وجه جديد من خلال ديكور مرسوم ومفتوح ودائم التغيير ، من المفترض أن يفتل هذا هوة " الذات " التي من الممكن أن تفسر سيكولوجيا بشكل أكثر أو أقل غموضاً ، ولكن دائماً تحت نفس الأضواء وبنفس الإضافات . كانت " السير " أقل زخرفة وأيضاً أقل تنبؤاً . وتظهر الفرصة والمزاج والشخصية والميل ، ولكن أيضاً المواهب والمعجزات بشكل سري ، نفاذ صبر الروح الجسد وهل تكافح ضد الزمن أو تترك نفسها لتضبط بهدوء بواسطته . كان هناك نوع من النشوة في رؤية عديد من الإجابات لنفس الأسئلة ، لاعبين عديدين مختلفين في النعمة نفسها وبقواتين غير مدركة . إنطلاقاً من الروح إلى الذات ، هنا يكمن خطر الرتابة . هذا التركيب النفسي يتكيف مع كل صور الهوية . يتمثل هذا في النماذج البيوجرافية لسارتر التي - على غرار البيوجرافيا المنتجة على نطاق واسع - لم تنجح في إظهار الذات بوضوح بالرغم من تحليلاتها التي لا تنتهي .

ويصبح فلوبيير وجينييه بدائل جاهزة ليس بالنسبة لسارتر فحسب ولكن بالنسبة للكاتب الذي يسير غور " ذاته " بدرجة مقبولة من التشكك .

لم يلجأ سارتر لأكثر الطرق راديكالية في سيره ، وهي الرعب من الحقيقة العلمية . لقد استهدفت السير الحقيقية ، ولكنها حقيقة أرسطو وليست حقيقة شلوك هولمز . إنها لاتستخدم المنظار أو الميكروسكوب ، إذ أن العين الإنسانية وبصيرتها كافية بالنسبة لهم من أجل حصر مفصل وإحداث دفع ملائم لحياة ما ، وجعلها تحكم للخبرات المشتركة لدى القارئ . وهذا الذي يربط عادة السيرة التاريخية بالرواية . وفي سيوتونيوس ، يُلقى تيبيريوس الأصغر نظرة حب خجول على زوجته أجريبيينا التي طلقها لأسباب تتعلق بالحكم . وهذا هو نفس الرجل الذي ملأه منقاه الاختياري بالفسوق الآثم . ولايوجد مايمكن شرحه ، فالحقيقة صارخة كما نقول . ولكن بالنسبة للبيوجرافي العلمي هذا

النوع من الصفات غير مقبول . فمن رأى تلك النظرات المسترقة المنسوبة لتيبريوس ؟ إن هذه النظرات سددت بالفعل وفُسرت تفسيراً صحيحاً ، كيف تشغل العلم التاريخي الخاص بالامبراطورية الرومانية ؟ إن فن سيوتونيوس يأتي من الخيال الأدبي . ويرتبط فضولنا العقلي بالمؤشرات الأخرى ويتصل بالتحقيق البوليسي ، حتى بيوجرافيا الأمتس الجيدة لم تعد أكثر من رواية عند مقارنتها بالبروسوجرافيا الدقيقة جداً . إن نظرات تيبريوس الصغير شهوانية ومازالت تدل على الحب ، مثل " نيرو " راسين ومع ذلك فهم ينشدون إدراك الحقيقة والذي بقي دون تغيير طوال أربع وعشرين قرناً ومازال معنا . ولكن البيوجرافيا المدركة تتطلع أبعد من ذلك : فالدراما الفردية لرجل بالنسبة لها لاتمثل سوى صراع التفوق أو القوى العليا أو سمات شخصية هي فقط واجهة أو نتيجة . فكوندي العظيم لم يعد كوندي العظيم ، ولكن نتاج المجتمع الاقطاعي القديم ، مع بزوغ الملكية الحاكمة . وبمزيد من الفخر فهو جندي مفكر يعبر نهر الراين في موضع يسهل خوضه . وينقل الحسن التاريخي ذلك ، وبالنسبة للمؤرخ يصبح الأمر ببساطة مناسبة لقياس مستوى النهر وسرعة تياره . لذلك يبحث العقل العلمي كتيقة كشف اللثام عن تلك الآلة العظيمة التي تحيي المسرح بديكوره وممثليه الذين يسلون الجمهور .

ويبقى هذا على اهتمام المتخصصين ولكن يترك الآخرين دون اشباع . أو عملية تعويض يتخهم بأعداد كبيرة من البيوجرافيا . إنه ليس عيب الكلمة : فقد ابتليت بمحنة الانتصار ، عندما اتحرف المعنى المألوف " للسير " وخيوط حكمتها المضمرة ، عن الطريق القويم . عندما انقطع الاتصال فيما بين معلمي العصور ، وبينهم وبيننا ، ومن الممكن أن تتراكم البيوجرافيا . فلم تعد تعمل بشكل مشترك لكي تحررنا .

ومع ذلك هل يتعين علينا أن نعتقد أننا تركنا عهد " السير " من أجل الحداثة البيوجرافية فجأة ، كما في أورلاندو لفرجينيا وولف ، حيث نعبر من إنجلترا المرحية والمشمسة لشكسبير وفيلدنغ إلى إنجلترا الفيكتورية الممطرة

والمغرورة . في يوم واحد فقط ؟ بالطبع لا ! تبين صورة " السير " في العصر القديم والعصور الوسطى والمدارات البيوجرافية لعصرنا الراهن عهداً أو مرحلة وسطى شهدت الغروب الجليل للسير والبشائر الأولى لعصر الوسطاء . وهو عصر الأكاديميات في كل من إيطاليا وفرنسا . وهذا هو الأمر بالنسبة " للسير " الانجليزية التي نجد نموذجها الرائع عام ١٧٩٢ في " حياة صمويل جونسون " لبوسويل . وتسير الأكاديميات وهي المؤسسة المميزة لعصر النهضة الإيطالي وفيما بعد للكلاسيكية الفرنسية على ود تام مع " السير " الأدبية . ويتمثل أحد النشاطات الرئيسية لهذا النوع من المؤسسات في تخليد ذكرى أعضائها ، بعد موتهم ، عن طريق الخطبة الجنائزية ونشر مجموعات التأبين الجنائزية . ولكن مهمة المديح هذه المنوطة بالأكاديميات تمتد وراء صفوفها الخاصة . فبعد القرن السادس عشر ، مجد ياول جوف في سلسلة عن المدائح معظم مشاهير الحركة الانسانية الإيطالية ، مع تمييز الفلورنسيين . ويبدو أن فاساري تبع نفس النموذج عندما وضع سيرة لمعظم المهندسين والرسامين والنحاتين الممتازين ، مع تمييز الإيطاليين أيضاً ولم يقيد نفسه - كما في كتاب "الزعيم بليني" - وهو الكتاب الخامس والثلاثين في دراسته - برص أسماء الفنانين الذين حازوا إعجاباً جماعياً ، وتحديد نماذجهم . لأنه يتولى مهمة رواية مايتعلق بالمهنة ووصف شخصية كل منهم كما لو كان الأمر متعلقاً بابطال بلوتارك أو الفلاسفة كما يراهم ديوجين . ومن الواضح ان الاعتراف الشعبي والأميري قد سبقه في ذلك . ولكن عدم التحفظ يتضح في السير ، بالإضافة إلى حقيقة أنها جعلت من إيطاليا البلد الأم للفنانين والفن ورفعت الفنان في أوروبا الحديثة إلى صفوف نماذج الحركة الانسانية العليا ، له نفس الحق في " السيرة " كرجل الدولة أو المحارب أو المفكر أو الشاعر . وأضاف فاساري منبراً شرفياً لسيرة الخاصة في اجتماع بارناسوس . ولكنه قدم أيضاً مقياساً كهنوتياً غير معروف حتى الآن . وتعاظمت سيره ببطء فالأحداث هي الأكثر اقتراباً من النضج .

وكانت هذه الفكرة حول " التقدم في الفن " غريبة تماماً على الإحساس العام الذي اختار جيوترو ورافائيل وليوناردو ومايكل أنجلو في صفوف الأفضل . وعلى ذلك فالأمر يتعلق " بخطة تاريخية " علمية تضاف إلى الرأي العام ، والذي يزداد في أهميته ، مما جعل أكاديمية فلورنسا واهتمام تلك الأرستقراطية المثقفة تبدو في تعارض مع أوروبا القوطية .

ومثل تقدم رسامي فلورنسا والفنانين الآخرين ، خارج نطاق عدم نضج العصور الوسطى ، حقاً لفلورنسا ، عاصمة العقل ، ولايتعدى ذلك إطلاقاً على المهمة الكلاسيكية المنوطة بالسير أو السحر التاريخي لحشد البراعة الذي تقدمه .

وبذلك يوجد شيء من بلوتارك في فاساري : وهو عظمة وجلالة الروح والاستجابة المنطلقة من الرغبة المستقرة في العظمة لدى كل الرجال على أساس من الحقيقة والشهرة الدائمة ويتحول إلى كاتب " السير " لكي يرسخ ويحمي ذكرى هذا اللقاء من حوادث الزمن . ولكن سيوتونيوس أيضاً ليس غريباً عن فاساري : إن عظمة الروح لها أخفاقتها وأخطارها وتفرداتها ، التي قد تذهب إلى ما هو أبعد من المرض والشيخوخة . إن " أفضل " الفنانين ليسوا حكماء دائماً ، بل عادة مايكونون سوداويين ، يحركهم شيطان وأحياناً يدمرهم . ونادراً ماسنجد " عائلة المفكرين " كما كان الأمر في مجموعات السير ، والإحساس القوي بإيجاز هويتها الخاصة على طريقتها وبتوضيحاتها الخاصة ، وفي الوقت نفسه بسماتها المميزة للعلاقة مع كل البشرية بعظمتها وضعفها وتنوعها وإبداعها وحمافتها .

ولكن في فرنسا ، حيث تأكد " الخطط التاريخية " عن طريق الأكاديميات الإيطالية ، سوف يكون الاضطلاع بتحديد أبعاد الخرافات المحلية والسيطرة عليها . لن تحيي " مملكة الزنبق " معجزة عهد أوغسطين فقط ، بل سوف تذهب إلى ماوراءها . وهذه الحركة الصاعدة التي طبعها الأكاديميات الإيطالية

العديدة المنتشرة ، بطابع دائرة انتخاب برناسوس ، سوف تكرس الدولة الفرنسية نفسها لكي تتوسع في الاستفادة منها . إن الأكاديمية الفرنسية ، هي نفسها البرناسوس الرسمي ، ولكنه برناسوس فرنسي وحديث ، متضمن ابتكار طريقة جديدة لتقييم الرجل العظيم ، ولايطالب باحلال الاختبارات العفوية التي أقرها تراث طويل ولاحتى تأثير الرأي العام المعاصر ، كما يفعل "وسطاء" القرن العشرين ، ولكنه يسمح - ليس بدون مقاومة مثمرة - بدعوة محكمته ، التي تستمد سلطتها من الدولة ، لكي تعزز الشهرة المكتسبة حديثاً ، ومن الطبيعى تماماً ، أن تسعى الأكاديمية الملكية للرسم والنحت ، والأكاديمية الملكية للعلوم من أجل دعم وتأييد سيطرتها الحديثة على فكرة "التقدم" والتي جعلت من الملك الذي يحميها ومن فرنسا الحديثة شهوداً على "الرجال العظماء" الأكثر براعة هذه المرة من كل السابقين .

وباستثناء الكنيسة الجيالكائية ، لم يكن يوجد مكان آخر يمثل هذه الحيوية البيوجرافية بهدف مزدوج (تمجيد البراعة الانسانية بوجه عام ولكن أيضاً تمجيد المدنية الفرنسية والحديثة) . ولم تظهر في مكان آخر مثل هذه المثابرة كما في مجموعات المنداح الأكاديمية التي وضعها الأب جوجيه ودي لاميرت وكوندورسيه في مستوى الأنواع الأدبية المنظومة .

ومن المدهش أن ليتون ستراشي (١٩١٨) مُصلح البيوجرافيا الانجليزية ، اعتقد في مقدمة كتابه " الفيكثوريون العظماء " أنه من الجيد أن يقدم الثناء لتراث متناقض جداً مع العادات البريطانية ، ولنوع أدبي مرتبط بقوة بالعادات الفرنسية الأكاديمية . فقد كتب برباطة جأش فائقة لبلومزيري " يبدو فن كتابة البيوجرافيا قد بدأ في إنجلترا في أوقات بغیضة . حقيقة أن لدينا قليلاً من التماذج الرائعة ، ولكننا لم يكن لدينا على الاطلاق ، تراث بيوجرافي عظيم كفرنسا ، كما لم يكن لدينا أمثال فونتتيل وكوندورسيه بمدائحها التي لاتقارن ، والمكثفة لمسیر حياة الرجال المتنوعة في عدة صفحات مضيئة " . من الواضح أن هذا الافراط في حب الفرنسية والثقافة الفرنسية يمثل



استراتيجية خالصة : فرنسا هي الرهينة هنا في محاولة إكراه بالتهديد من أجل تحويل التراث الأصلي للسير لصالح بلومزيري . ومن خلال صوت ليتون ستراشي تكشف المجموعة كاملة عن طموحها إلى أكاديمية للآداب الإنجليزية ، مكتفية ذاتياً ومحررة من عبودية المحافظين .

إنه طريق طويل من سخرية بيوجرافيا الكاردينال ماتنچ بقلم ستراشي إلى الكياسة الرقيقة المهذبة للمدائح الواضحة المعالم بقلم كل من فونتيل وفالينكور ونيوتن . ويشارك النموذجان في شيء واحد فقط ، ألا وهو رفضهما لسيوتونيوس . ولكن فونتيل نبذ الصفة الشاذة أو المرضية باسم الذوق ، وهي الموجة السائدة في الأكاديميات الملكية الفرنسية بينما ستراشي شديد التوق إلى تشوبه السمعة ، مفضلاً التعرض بالدناءة من خلال التفاصيل الصريحة القادرة على الوصف ، لو تصورنا بصعوبة أن فونتيل كان سيوتونيائياً ، فإن أندريه فيليب زميله في أكاديمية الرسم والنحت ، لن يكون سوى مجرد فاساري صغير وقد حدد في كتابه

Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres  
anciens et modernes  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الذي بدأ نشره عام ١٦٦٦ ، حشداً من الفنانين ، من بينهم الفرنسيين وعلى رأسهم بوسين ، ليتسلموا أكانيل أبولو على شكل "سير" متحاورة على الطراز الفرنسي الطبيعي ، وفيه تحجب تقاليد اللياقة وحسن الذوق ، المظاهر الخادعة لأبطاله ، وفي الفترة من عام ١٦٦٩ وحتى عام ١٧٠٠ ، نشر تشارلز بروت بالأكاديمية الفرنسية وأكاديمية النحت سلسلة Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle

ونشر الملحق Eloges de MM Arnauld et Nicole بشكل منفصل في كولونيا عام ١٦٩٧ . وبالنسبة لزعيم حزب " المعاصرين " كان ذلك من شأنه أن يمد الامتياز الرسمي إلى أبعد من الأكاديميات من أجل إعلان الخلود ،

وربما على الطراز البابوي لـ " أبرشية الشعائر الدينية " التي تأسست عام ١٥٨٨ ، وقد ذهب برولت أبعد من ذلك من أجل إصلاح ظلم المحكمة الموجه لرجال " بررت رويال " العظماء الذين يحرزون الاحترام والإعجاب بالإجماع في فرنسا - بل وفي أوروبا كلها ، بالرغم من خصومهم اليسوعيين الذين كسبوا تأييد لويس الرابع عشر . ولم يكن هو أول من أصلح - مع بعض التغيير - مايعاني منه نظام المدائح الأكاديمي على طريق الحذر التنفيذي الشديد ، وفي عام ١٦٧٣ نشر الأكاديمي هونرات دي بويل *Memoires pour la M. de Malherbe* على أن هذا الشاعر (أي ماليرب) ، وهو معلم كاتب المسيرة ، سرعان ماوافقه النية قبل أن يدخل الأكاديمية ويستفيد من المديح المعتاد ، ليحتل بعد ذلك مكانته الحقيقية فوق قمة بارتاسوس من خلال مذكرات راسين : كمؤسس لمدرسة الشعر الفرنسية ، أو نيكولاس بوسين الأدب الحديث ، وكان من شأن ذلك تأييد استفتاء بالاجماع لصالح ماليرب وتثبيت سمات هذا الرجل المتفرد جداً ، في الذاكرة . ولكي يعطي راسين نفسه فرصة أكبر كتب فقط " *Memoires pour la vie* " وتبقى حقيقة أنه من خلال عمله وضع ماليرب في " الخطة التاريخية " التي تكفلها الأكاديمية والتي تحافظ على الشخصية المركبة وفي العام التالي يتبنى بوالو عملية التمجيد هذه من خلال " Enfin Malherbe " *vint* الشهير . وكان هناك نفي لنهج "التصحيح" في حالة موليير ، الذي تبرأت منه الأكاديمية طوال حياته لأنه كان ممثلاً ، بينما منحته عام ١٧٠٥ " سيرة " في شكل جيد وملام ، جعلت من موليير أكاديمياً بعد وفاته ولاشيء يفترق إلى التمجيد أكثر من مؤلف *Mis anthrope* . ولعلنا نتساءل لو أن أدريان بالث الذي وضع عام ١٦٩١ رائعة سير القرن السابع عشر الخاصة بديكارت ، ذي الشخصية المعتزلة والجوالة ، ماذا لو أنه لم يحركه اهتمام مشابه . وفي إهدائه للمستشار Boucherat أمين مكتبة الرئيس *Hamoig mon* ، ادعى أنه من الطفولة أحاط لويس الرابع عشر ديكارت برعاية فائقة وأمدّه بالمنح والإعانات التي أقل ما توصف به هو المغالاة والمبالغة . الهدف واضح :

إعادة ديكارت ومذه بأسباب " السيرة " التي يدونها لأيصب رجل عظيم في فرنسا بشكل محدد ورسمي . كان أدريان بالث بحاشة معصوماً غير خاضع للتشريع الأبوي الخاص بالمديح الأكاديمي . وتمثل تلك " السيرة " الكرونولوجية الدقيقة تأريخاً لشخصية عظيمة وفكر عظيم . وتنتهي بصورة فيلسوف يوجز في شخصيته سمات حكيم قديم ورجل مسيحي شريف .

لم تغفل السوتونية ، المخففة في الملوك الفرنسي : إنجذاب ديكارت الذي لايقهر للعننين الحولوين ، ويوضح بالث أن هذا نتيجة حب فاشل في طفولته لفتاة صغيرة حواء . وتستأنف الكنيسة هذا الأسلوب في تكلمة القوائم الرسمية . وفي عام ١٦٨٦ نشر اليسوعي Boulhours مؤلف "سيرة" القديس إجناتيوس والقديس فرانسيس إكسافير (١٦٧٩ و ١٦٨٢) : Vie de Mme de Bellefonds superieure et fondatrice des religieuses benedictines de N . D . Angers etabli a Rouen . هذه العالمة الرائعة ورئيسة الدير كان لها صالون ، ولم يُعرف عنها أية معجزات ، ولم تكن " أبرشية الشعائر الدينية " لتحلم بتخليدها أو بتمجيدها ، كما لم تكن القضية ، قضية الأكاديمية . بالنسبة لمرأة بالإضافة إلى أنها حبيسة الدير . وبهذه السيرة رفع الأب Boulhours وهو نفسه كان قريب الصلة من الأكاديمية ولكنه لم يكن ملائماً للدخول فيها - مدام دي بلغوند على الأقل إلى البارناسوس المسيحي .

ليس هناك شك في أن أدب التأبين الأكاديمي ، وقريبته " السيرة " المنظم جداً والمعتدل والعقلاني في فرنسا ، كان له تأثير حاسم على الرواية . كان فالينكر الذي كتب فرنقتيل تأبينه ، هو نفسه كاتب Vie de Francois de Lorraine . de Guise عام (١٦٨١) ، وهو عمل نموذجي لمؤرخ أكاديمي ، بينما نشر الأب دي سانت ريال عام ١٦٧٢ Doti Carlos تحت عنوان فرعي هو " وصف تاريخي " وكتب أيضاً مذكرات مازارين عام ١٦٧٥ . وهكذا سرت عدوى " المديح " و " السيرة " و " المذكرات " في الأدب القصصي .

وتقلصت المسافة بين هذه الأنواع الأدبية ودرجة الصدق التي يعترف بها التاريخ .

ويمكن تطبيق الوصف الذي يضيفه ، فونتنيل على " حياة الدوق جويز " في Eloge de Valincour ، على العديد من تلك " الروايات التاريخية " التي أصبحت تمثل العصب الأساسي للرواية في عهد لويس الرابع عشر :

" نبذة من تاريخ ، تستوفي كل ما يطلبه الإنسان من مؤرخ قدير ، وأبحاث ، تؤدي مع ذلك بعناية شديدة ، ومقتبسة أحياناً من مصادر ثانية ، لاتتعدى البتة حدود الفضول المعقول ، وحكاية متساوقة جيداً ، وحية ، ترشد القارئ ، وتمتعه دواماً ، وأسلوب رفيع ، يستخلص زخارفه من أعماق الأشياء ، أو يقتبسها بدقة ومهارة ، وليس ثمة محاباة للبطل يمكن مع ذلك أن توحى لكتابه بهوى واتفعال " . وإنما للتساعل ما إذا كانت مدام دي لافايت لم تحاول ، من خلال تبني المعيار الأكاديمي المقرر لكـ " حياة " في روايتها التاريخية La Princesse de Clèves ( ١٦٨٧ ) ، أن تجد إهراً في غير القوالب المفروضة ، وإنما في اتساق أنثوي غريب عن " المسير " الذكورية : وهو تمجيد للحياة الخاصة والبهاء المختلف بين مشغاف القلب ، ولم يطمح النساء وحدهن إلى بارناسوس . فالعلماء الذين لاقوا قليلاً من التأييد من الأكاديمية الفرنسية ، ولم يكن لهم جماعتهم الخاصة حتى عام ١٧٠٤ ، كان لديهم البصير الكافي ، كما كان بإمكانهم الاعتماد على شكل معين من التمجيد من خلال ذلك النوع الأدبي العابر " anas " ( أي مجموعة حكايات ومعلومات عن شخصية ما وعن أعماله ) . وقد انحرفت الكتابات المسماة بـ " Naudacana Chevreana ، patiniana " والمخصصة من أجل نجوم التبحر المعرفي أمثال Gariel Naude ، Urbion Chevreau ، Guy potin ، بشكل واضح ، عن الأسلوب القصصي المتبع في " المسير " الأكاديمية : المتأثرة بـ " الليالي الإغريقية " لأولوجيلي ، هذه المجموعات غير المترابطة والمشابهة للحكايات والنظرة والمحاکمات الأدبية المتناسبة مع أبطالها ، ولم يكن هناك وسيلة لتتبع المنحني

الكامل للحياة : Bios وكان من دواعي سرور الـ Pantagrules الفرنسيين الأواخر في الإنسانية اليونانية - اللاتينية أن يظهرُوا في قمة مهنتهم العلمية ، بين نظرائهم . وسرعان ما استُبعد هذا النوع الأدبي في القرن الثامن عشر لشبهته بعدد من التزويرات ، واستُخف بالبلاغة الأكاديمية التي طرقت الميدان الثقافي ، بشكل متزايد كشيء أثري واخفقت المحاولة الخجول من أجل صنع أبطال مواطني " جمهورية الأدب " القديمة في غياهب السخرية أو الهجران . وفُرض نموذج الفرنسية والمذنية الحديثة ، من خلال النزعة إلى المديح الأكاديمي . وأصبح بارناسوس هو الصالون المنمق الأنيق ، حيث يتحاور الميت في كامل ملابسه تحت أعين الموزيات (إلهات الفنون التسع ) وأبوللو الرحيم ذي العبادة المقدسة .

ولخص Siecle de houis Xiv بقلم فولتير ، إجماع المعاصرين هذا ، الذي طلب فولتير بالإشراف على تطوير التنوير .

ومنذ ذلك الوقت ، تبني التاريخ الفكرة التي أصبحت في غاية الأهمية ، بعد انتصار المعاصرين ، وانتهت الثورة أو إنجاز الخطباء ، بإقناع رجال الأدب بأنهم القوى المحركة للإنسانية في مسيرتها وليس مجرد محافظين على الخبرة الإنسانية . وبدون تنازل إلى درجة الصدام المباشر مع الأوهام الأساسية في عصره ، قاوم شاتوبريان " المذكرات " بصلافة المجاملة التي عليه أن يقدمها : تقنييد الرجال في " البيو " وفي قواعد لعبة قديمة قدم العالم ، ولكن صرامتها القديمة تحبى نفسها تحت ستار أفكار ثرثرة أصبحت أكثر تأثيراً . وبغترسة أقل ، يقدم سانت بوف نفسه بشكل غير مباشر وينال اليوم اهتماماً قليلاً . مع أنه كان أكثر يقظة وحرصاً . وقد استيقظ هذا المؤرخ من كابوس التاريخ مبكراً جداً .

واعتبر نفسه مؤلفاً للسير . وشكّل بارناسوس خاصاً به هو وحده ، باستطاعته أن يرعب المعاصرين ، وأسكن هذا البارناسوس باشباح أقل تأثيراً

بشذوذ عصره من شخصية شاتويرياسن الفضيحة : ليسوا " منارات " ولكن ملامح منعكسة في الظلمة . ولكي تكون لديه القدرة على التمييز وإظهار تلك الملامح ، يلزمه استقلال داخلي وتفوق . وقد اعتبر روبرتو كالاو هذا العمل النقدي المجزأ جيداً جداً في مقاله الحديث *la Ruine de kash* وإنه في الحقيقة ابداع نتطلع إليه وأثر باقي مثله مثل *La Co medie Humaine , the legende des siecles* وكتاب ميشيليه *His toire de France* ، مع حشو أقل .

وأضاف سانت بوف معنى جديداً وجدلياً للمسير ، داعياً الحركة الإنسانية المعروفة لكي تعطي فرصة لحركة أخرى تظهر نفسها في المستقبل . وهناك شيء من يوالو في سانت بوف وأيضاً شيء من باسكال . وما لم ينجزه الأدب أرغمه على إنجازه عن طريق الوساطة ، والحشد داخل إكليل السير المتوازية ، ليس بالنسبة لرجال الأدب ولكن بالنسبة للرجال والنساء الذين عاشوا وكتبوا . وليس بالضرورة أن تمثل كتاباتهم نماذج رائعة . وقد عوتب سانت بوف على ذلك . فقد ارتاب في المدلول الحديث للنماذج الرائعة ، حيث صرفت من خلال المبالغ وتصورات النماذج العظيمة . وذهبت اختياراتها مذهباً آخر للإخلاص الحقيقي تجاه النماذج الرائعة الحائزة على اعتراف جماعي في كل الأوقات (هومر ، وفرجل ، وهو رامس ولافونتين وراسين وسانت أوغسطين) . اعترف بها لأن الإثارة والثرثرة لم تعرف طريقاً إليها ، وأيضاً بالنسبة للمجهولين والثانويين الذين لهم سرهم بصرف النظر عن الشيء المؤلف الذين يمثلهم جوزيف جويرت . كما أحب ليوباردي . وكان سيتمتع بإميل ديكنسون لو أنه عرفها ، والمحك بالنسبة لها ، هو تذوق شخصي لما كان مناسباً وما سيكون مناسباً عادة للناس الشرفاء على مر القرون ، هو طريقة الوجود ، ولو أن التعقل والشهادة المكتوبة غير المباشرة لم تغب بالغرض ، سوف يقوم النقد التكهني بعملية تعويض من أجل منح الكمال المتفرد لحياة ما . إن كلا "الحياة" و "العمل" و "الشخصية" و "الأسلوب" يكمل بعضها البعض من أجل التفرد الداخلي وأيضاً السمو الإنساني المكتسب عبر الزمان . وهم يمثلون بالنسبة لسانت بوف

شيئاً لا يمكن فصله ، وبالتسببة لبلزاك يمثلون المظهر والزي والديكور الداخلي والرغبات وعلى ذلك تكون causeries du lundi (محادثات يوم الاثنين) آخر بارناسوس في الغرب وأول تعزيز لمكنون الكائنات ، وقدرتهم على الحياة المختلة والمؤجلة أحياناً . وقد ابتعد التأييد الفوري والجماعي عن المعيار العالمي للإنسانية الذي أشار إليه سانت بوف : فقد تهدده الكتمان . ويكون الاحتياج الأكبر إلى مفسر يعرف كي يعزل نفسه في الظل ، وإن يكشف النقاب أمام معاصريه الحائرين ويبدو فقط من أول لمحة أن عدم النظام " الاثنينيات " إلى Lundis وتنوعها المدهش ، يخفي وحدة وتماسك الصورة السعيدة الفردوسية حيث حازت العبقرية النقدية على شهرة أقل من الشخصيات ونماذج أقل من الخطباء المتمدنين . إن مقلب القط الذي خدش الآخرين ، قد يجعل القارئ أكثر حذراً .

كتب " سانت بيف " في كتابه " جوزيف دي لورم " : " روح النقد ، بطبيعتها سهلة ، ولماحة ومتقلبة ، وشاملة . إنها نهر عظيم ، صافي ، يتلو ، ويجري ويدور حول الأعمال (الأدبية) ، وروائع الشعر ، وكأنها تلتف حول الصخور والقلاع ، واللال التي تكسوها الكروم ، والوديان الكثيفة التي تحف بضافات النهر . وفي حين يبقى كل موضوع في هذا المنظر الطبيعي ثابتاً في مكانه ، لا يهتم بغيره ، والبرج الاقطاعي يحتقر الوادي الصغير الذي يتجاهل التل ، يمضي النهر من موضوع إلى موضوع ، ويغيرها جميعاً دون أن يمزقها ، ويكتنفها بمياهه الجارية ، ويحويها ، ويتأملها ، وعندما يكون السائح تراقى إلى معرفة هذه المواقع المتنوعة ، وزياراتها ، يقله النهر في زورق يحمله ويمضي به دون أن يهتز ويعرض عليه تباعاً كل منظر متغير في مجراه " .

ويمثل شاتوبريان ومجموعته الأدبية " بورت رويال " و " المحادثات " و " الصور " . مجتمعاً كاملاً تم اختياره وحشده بعيداً عن ضوضاء وإسراع التاريخ ، لكي يلزم الـ Homo Viator الحديث ، وينقل خبرته إليه ، مقدماً له

عائلة مختارة ، ومحرراً إياه من كل ماهو غير ضروري تماماً . أصبحت مملكة " السير " الأدبية بالنسبة لسانت بوف المدخل المزدوج لإمارات هذا العالم في مسيرته ، والأساس الثابت الوحيد لتحرير المرء لذاته منها .

تبلورت السيرة الأدبية كنوع من أنواع الكتابة الأدبية في القرن التاسع عشر ، في الحركة الأكاديمية ، لذلك لم يكن المحصول الغزير الذي جمعه سانت بوف في القرن التاسع عشر ليس بدون صلة بأدب المديح الأكاديمي ، كتب في مؤلفه " أفكار وحكم " أن " السيد دوشاستلوكس " مؤلف كتاب " السعادة العامة " الذي يتولى " فيلمان " كتابة " لمحة أكاديمية " عنه ، كان رجلاً مشغولاً إلى أقصى حد إلى الدرجة التي يستولي فيها الوهم على العقول كلها ، ويخلق كما تخلق طائرة من ورق . كان ذلك من صفاته . ذات يوم ، وكان عائدًا من مسرح " الكوميدي فرانسيز " حيث شهد بداية ممثلة تسمى تينار قال لمدام " دي ستال " : " رأيت لتوي ممثلة جديدة أدت أداء رائعاً " . فقالت مدام دي ستال : " آه ، أنت تبالغ بعض الشيء ، كنت هناك ، ورأيت أنها لم تحسن التمثيل بالمرّة " . واسترجع السيد دو شاستلوكس قائلاً : " ولكن يبدو لي أنها أحسنت التصرف في مشهد وآخر " . وحاول أن يذكر هذه المشاهد ، فاصرت مدام دي ستال على رأيها ، وأيدها شخص أو اثنان ممن عادوا من المسرح ؛ وانتهى الأمر بالسيد شاستلوكس أن يتراجع قليلاً قائلاً : " ماذا تريدون ، لقد فعلت المسكينة مافي إمكاناتها " . وهكذا تناقص هذا الإعجاب الشديد حتى وصل إلى هذه النهاية . ولا أعرف ما إذا كان في وسع السيد فيلمان أن يحكي هذه الطرفة في " مدحه الأكاديمي " ومع ذلك يتحتم عليه أن يفعل ذلك ، وإلا فلن يتسنى له أن يصور الإنسان .

تصوير الانسان : ذلك مايصور سانت بوف . سيوتونيوس الذي كان ممكناً أن يتبنى النظرة المسيحية للابريتر : بلوتارك الذي كان ممكناً أن يملك سمات فولتير الفرنسية . ولقد كان عبثاً أنه كان " هوميروس أدبنا " فقد أضر به خلفاؤه تين و برونيتييير ولاتون بقسوة . وعانى أدب السير في فرنسا من



السخرية التي أظهرها فاليري ومن بعده بروس تدر هذا النوع الأدبي ، سير الكتاب . وهناك فدت كل من الأسطورة وأيضاً الحقيقة وأدب المعرفة مقداراً كبيراً . وربما ينتهي مجال الانتاج الضخم للجيوغرافيا من خلال العقل وتعبنا إلى " السير " و " الصور " وربما إلى " حوارات الموتى " . لاشيء باستطاعته أن يعطي قياساً أفضل لما يفصل القرائث الفرنسي عن القرائث الإنجليزي ، من المطابقة بين أدب السير في فرنسا ، وعلى الجانب الآخر أدب السير لدى كل من شاتيل وليتون ستراشي الذي ادعى الدهشة من أن أدب السير الإنجليزي ليس به مايمكن مقارنته بالمذائح الأكاديمية لفونتنيل . وعلى أية حال ، لايمكن أن يكون غير مذكور لوجود جون أوبري ( ١٦٢٦ - ١٦٩٧ ) صديق هويس وعضو المجتمع الملكي ، والذي كتب " دقائق من السير " وهي مجموعة من السير القصيرة تخص معاصريه الذين عرفهم بصفة شخصية أو من خلال التراث الشفهي الحديث : **باكون وهويس وسيرتوماس وتون** . ولكنهم نماذج رائعة للسوداوية والذكاء العلمي ممتازان معاً بشكل مضطرب ، كما كتب هو نفسه لصديقه أنتوني أ- وود دارس الآثار في أكسفورد . ولم يكن هناك شيء من الممكن قراءته قبل المجتمع الملكي ، الذي كون بالإضافة إلى ذلك ، مجموعة من العلماء والدارسين ، مشجعا للأسلوب الواضح وليس البلاغة . لكننا يجب أن نكون متساهلين تجاه صمت ليتون ستراشي وتحرير بلومزيري بسبب اعتراف أكاديمية لندن الفرنسية بنفسها في جون أوبري بوصفها : المجموعة التي حلت بقوة فونتنيل وفولتير ودو ألمبرت وأصدقائهم اللامعين . كانت فظافة جون أوبري الرائعة والعميقة ، شديدة الوطأة بالنسبة للمفكرين الارهابيين التافهين الذين لا يستطيعون فعل أي شيء أفضل من إضافة مجموعة من الغرائب والشواذ إلى الميراث الأدبي الفني في إنجلترا ، حيث تم الحفاظ على تلقائية القرون الوسطى والعالم القديم في تمجيد الرجال العظماء بالإضافة إلى الكتاب ، أفضل من أي مكان آخر . ارتفعت السير في إنجلترا دون إخفاق ، حيث حاز الفرد تقديراً عالمياً .

وهناك أسلوب آخر لتقديس المرء بعد وفاته ، وهو بناء ضريح عليه نقش في كنيسة كبيرة ، وهو طقس آخر على الطراز القديم ، حيث لا يوجد شيء آخر مساو له في فرنسا . إن مدفن العظماء " البانتيون " في فرنسا لا يمثل مُصلّى عائلياً وإنما مُصلّى جماعياً . ومن الطبيعي أنه ، بسبب الافتقار إلى المديح الأكاديمية ، تتخذ " السير " في إنجلترا أسلوباً حيويّاً إلى حد كبير بالنسبة للذاكرة الوطنية ، وتتمتع بتقدير رائع . وتُنشر أعمال سانت بوف الإنجليزي في " كتب بنجوين " وفي فرنسا لم تتغير الـ "lundis" قرابة نصف قرن . ويشكل تاريخ الحياة والآداب نظاماً وطنياً في إنجلترا ، انتشر في كل البلدان الناطقة بالإنجليزية . إذ توجد مجلة في هونولولو يطلق عليها " بيرجرافيا " . وتُدْهش حيوية الأدب والتقدير الذي يلقاه مؤلفوه ، والمكانة التي يحتلها في مجلتيه . ملحق تايمز الأدبي " و " مجلة نيويورك الفرنسيين ويشكل أكثر تعميماً ، ترى الحكمة الإنجليزية القومية ، الإنسانية فقط من خلال وجهة نظر الفرد ، بكل تفرد ، ولا ترى تناقضاً بين الفضائل الخاصة والعامة . وبإختصار ، فهمت "البيو" كما فهمها سيوتوفوس وبلوتارك . ولا يستطيع أحد في بلد شكسبير أن يعلن " موت رجل " دون عقوبة ، وبعبارة أخرى " موت فرد " يظهر الولاء لعرف المدينة والإنسانية (والممتد حتى إلى مملكة الحيوان ) بحدّة هنا . وهذا يشبه قليلاً الحديثة الإنجليزية : إذ تبدو مضطربة ولكن كل عنصر فيها قد عولج بالفعل باهتمام فائق لكي يتم تقديمها كلها في أفضل مظهر . وقبل الاستغراق في البيوجرافيا . يبدو أن "السير " الفرنسية قد ضُبطت بواسطة بوصلة الـ "تحن " إن السير الإنجليزية متعددة وقوية ومتنوعة ، وتطابق مفهوماً مختلفاً تماماً في تصوير الرجال والنشاطات التي توجههم .

وبالرغم من أنها تتسع حتى تقارب حجم الرواية كما فعل سوليت ، نجدها تصغر أحياناً لتصبح "دقائق من السيرة" بقلم أوبري وبظلمها يكون عالمياً مشابهاً للفرنسيين القديس إفرموند وبويلي وبابل ، الذي لانسى سيره التي كتبها Pierre Desmaizeaux عام ( ١٧١١ و ١٧١٢ و ١٧٣٢ ) . وقد مُنح

جونسون - بحق - مظاهرة الحفاوة والتكريم الجديرين بامبراطور روماني بفضل بوزويل : إتينا نعرف كل شيء عن دواخل ذاته ، ونزواته واتحرافاته ومدى إدراكه الأدبي وميوله وحكمته . ولكن بوزويل ليس أقل تفسرداً من نموذج . ففي اللوحة الثانية فقط يكتشف معظم جوهر كتاب " السير " على مدن التاريخ الأدبي كله .

■ وحاول جوته عبثاً أن يكرر المعجزة مع إكرمان : وينتج عن المقارنة بين الاثنين أن برزت عبقرية "بوزويل" أكثر وأكثر . إنه هيرودوت أدب " السير " معه ظهرت المواهب الكامنة في هذا الجمهور المجهول القادر دائماً على تأييد وحب وتقدير رجاله العظماء بالإضافة إلى ذلك ، كان يملك الذوق الجيد الذي يمكنه - مثله في ذلك مثل سانت بوف - من رؤية جلال الإنسانية المختبئ ومساعدته على الظهور في وضوح النهار . استطاع جونسون من ناحيته أن يشعر بهذه الموهبة التي كانت بالنسبة له هبة من السماء . وجعل من بوزويل صديقه الحميم والمؤتمن على أسرارهِ . وقد قام هو نفسه بنشر سير الشعراء " وأدرك أن الأدب ليس له معنى أفضل من أن يمتح الحياة الإنسانية مقياساً وتذكر هذا المقياس . وانطلاقاً من هذا اللقاء ، تشب معظم سير الحياة القاسية والضعيفة التي تكتب دائماً ، ويظهر بطلها - دون توقف عن أن يكون واحداً - ساذجاً في اعزاله الهزلي كما يفعل في تمييزه للشخص العظيم . وقدر الخبراء الحقيقيون جونسون لكونه عالماً وأمين مكتبة نشيط وعالماً بفقهِ اللغة وناقداً ومعلماً أخلاقياً لا يضاهي ، بينما لاقي قليلاً من انتباه الجماهير أو العالم الأثيق بالإضافة إلى أنه رجل فقير ، وأحد سقراطيين لندن ، ومع ذلك لم يستطع إرسال أشعته خارج حدود إنجلترا : هذا يوضح لنا مدى حدة ذهن بوزويل ومدى إصرار الإنجليز الرائع من أجل إبراز هؤلاء "القدماء" في الوقت الذي أكمل " المعاصرون " فيه انتصارهم بالتخلص من المقصلة .

وبداية من هذا النموذج الرائع ، نضجت " السير " الإنجليزية وفي القرن التاسع عشر حدث أن حمل مندوب "الهيئة الانتخابية" نفسه - في مكنون ذاته

مهمة إعداد نفسه مستقبلاً لكي يصبح مؤلف "سيرة" هذا هو الحال مع فوريز ، أخذاً في الاعتبار كارليل ، وهو نفسه قلق بشأن التنقيب عن الرجال العظماء ، وشكل سيرهم . ولم يستخف معظم الكتاب والمؤرخين المهمين بالمساهمة في هذا النوع الأدبي . وتعد كل من "حياة شارلوت برونتي" بقلم الروائية اليزابيث جابتمسكل و "حياة تشارلز ديكنز" بقلم جون فورستر من المعالم أو الآثار التي مازالت تزار في ما يسمى بالسيرة الفيكتورية ، وكانا قد لقيا احتقاراً شديداً من بلومزيري ، وعلى أية حال ، انطلاقاً من هذا التراث ، قدمت معظم بيوجرافيا قرننا الحالي : هنري جيسس بقلم ليون إديل وجيمس جويس بقلم ريتشارد إلمان ، وحتى فرجينيا وولف بقلم كوينتين بل .

ولكل قاعدة شواذ ، ففي القرن العشرين علينا أن ننظر بعين الاعتبار لنموذج فرنسي رائع لسيرة على الطراز الإنجليزي . وهي السيرة المدهشة Jennesse d Andre Gide بقلم جين ديلبي (١٦٥٦) ، التي لا بد أن سانت بوف كان سيستمتع بها . لقد سلك جين ديلبي صديق أندريه جين معه مسلك برزويل . وبواسطته اتصل التراث الأكاديمي الفرنسي بمصادر "السيرة" . منذ شاتيل الذي أحيا أندريه مورويس واستطاع جين ديلبي أن يتبني الحكمة الرائعة التي قالها جون أوبري في القرن السابع عشر كما لو كانت حكمته خاصة : " إني أتذكر قولاً لجنرال لامبرت ، ان أفضل الرجال هم رجال في أحسن الأحوال " .



\* استاذ يد \* كوليج دي فرائس \* ومدير دورية \* القرن السابع عشر \* ومؤلف كتاب :  
L' Age de L' eloquence , rhetorique et litteraire de la Renaissance au seuil  
de l' age classique , ١٩٨٠  
والعديد من المقالات المتكرمة لمختلف جوانب الفكر وأشكال الفكر الإنساني النزعة في  
القرن السادس عشر والقرن السابع عشر . وقد أصدر مؤخراً كتابه الهام الموموم .  
La Republique des Lettres (١٦٠٠ - ١٥٠٠)

## تأملات في السيرة الأدبية :

### حياة المؤلف وأعماله

■ ترجمة : عصام مفلح ■

(\*) ولد بياريس عام ١٩٢٠ . ومنذ عام ١٩٤٧ عمل أستاذاً  
للآداب الفرنسي بجامعة ميل حيث أصبح بعد ذلك عميداً ورئيساً للكلية .  
وهو مؤلف للعديد من الكتب المنشورة ، وأهمها كتاباته حول الأدب  
الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر . وآخر أعماله كتاب :

«Les d' Antoine Galland ou le Chef - d'oeuvre invisible »

الذي صدر عام ١٩٩٤ <http://Archivebeta.Sakhr.com>

كان السائد في الدراسات الأدبية ، منذ زمن مضى ، رفض ماكانوا  
يسمونه بازدراء «منهاج السيرة» . ولم يكن ثمة مفر من ذلك . على أنه  
لا يوجد أسلوب أبدي ، فعاجلاً أو آجلاً تتغير الأحوال . هذا الأملوب لم يكن له  
منافس : فبتأثيره ، كان الشعار في تعليم الأدب هو : «الإيمان ، وعمله» ؛  
ويتعلم التلاميذ أن «لافونتين» كان مرشداً بإدارة الأكهار والغابات ، ومدرّبا  
للصيد والقنص قبل أن يكتب «الحكايات» . Les Fables التي كانوا يحفظونها عن  
ظهر القلب ؛ أو أن «بومارشيه» كان صانع ساعات ، وموسيقياً ، ومخبراً ،  
ورجل أعمال ، قبل أن يخلق شخصية «فيغارو» التي تعرض عليهم فتنال  
اعجابهم . وجاء رد الفعل ، ووضع عصرنا المشاكس حداً لهذه السيادة  
المطلقة . فقد انقضى أكثر من ربع قرن منذ أن طرحت قضية هذه الممارسة ،

والافتراضات التي اتبنت عليها وهذا باسم المفاهيم والنظريات المختلفة ، وأحياناً المتعارضة في خصوص طبيعة العمل الأدبي التي تشترك مع ذلك في عقيدة واحدة ؛ بأن هذا العمل مستقل بالنسبة للسان الذي يبتدعه ، وكذا اللغة التي أطلقت بسبب ذلك على ما اتفق على تسميته «الوهم المرجعي» .

ورغم صلابه الهجوم طويل الأمد ، وأسلوبه اللاذع ، ورغم براعة المهاجمين ، بصورة لاتقبل الجدل ، وتنسم بالعنف في بعض الأحيان ، فإنه يبدو مع ذلك أن التهج المسمى «تهج السيرة» - إن كان ثمة نهج ، وإن كان هو بالفعل نهجاً - لم يعد أسلوباً سيئاً ، بل يمكن القول بأنه يزداد جودة شيئاً فشيئاً . والنصوص الأدبية المسماة «الكلاسيكات الصغيرة» *Petits Classiques* توضح أكثر من قبل بوفرة من الصور التي تشرح حياة المؤلف ، وتعرض تتابعاً زمنياً لتلك الحياة ، والأحداث الكبرى المعاصرة لها . وتكشف قوائم الناشرين عن أن الشعار المذكور سابقاً لم يفقد شيئاً من مكانته ؛ فقد ظهرت مجموعة جديدة في مطبوعات «ف . بير» *F. Birr* باسم «حياة المؤلف ، وأعماله» . إن السير (جمع سيرة) الأدبية الكبرى التي أعقبت على مدار المنين الأخيرة المجموعة الفاخرة لسيرة إدريه موزوا *Edrye Mوزوا* وكان ثلاثة أرباعها أيضاً سيراً للكتاب ، لم تزل تحظى بنجاح عظيم في المكتبات . ونذكر ، دون الرجوع إلى ما قبل عام ١٩٨٤ ، بعض العناوين التي ظهرت بين أحسن مبيعات الكتب : «فيكتور هوغو» لآلان ديكو ؛ و «تشيخوف» لهنري توريس ؛ و «تورجنيف» للمؤلف نفسه ؛ و «سارتر» لأني كوهين سولال ؛ و «جوزيف كيسيل» لايف كوريير ؛ و «كونيت العاشقة» لجنيفيف دورمان . وبالنسبة لعام ١٩٨٥ ، كان من بين قرابة مائتي سيرة مفهوسة خمسون سيرة لكتاب . من الواضح إذن أن هذا التنوع قد دخل في عصر ذهبي جديد ، وأن فضول الجماهير لمعرفة السيرة الأدبية قد أعقب بنجاح عظيم التأكيد المتواتر بأن السيرة الأدبية لا يمكن بأي حال أن تكون عوناً للنقد ، ولن يتأتى لها بأي حال أن تلقي الأضواء على النتاج الأدبي .

ويقوم التفسير دون شك ، وبصفة جزئية على الأقل ، على حقيقة أن هذا الفضول لم يولد بالأمس ، ولا اليوم ، ولكن ثمة دلائل تشهد بأصالتها ، وهذه الدلائل قديمة كل القدم ، حتى ولو لم تحظ بالشهرة التي كان المأمول أن تحظى بها . ولا بد أن أقدم المتمرسين بفن السيرة كانوا يفترضون في قرائهم في زمانهم فضولاً مماثلاً لفضولنا ، وإلا فإتاهم لم يكونوا ليقدموا على بذل جهودهم لإرضائهم ، كل هذا الإرضاء .

حقاً ، إن أشهر كاتب في السير في العصور القديمة ، وهو بلوتارك ، قد كتب بنوع خاص سير رجال السياسة ، وقادة الجيوش ؛ ولكن لدينا من أعماله سيراً موازية لديموستينس ، وشيشرون ، وكان بلوتارك بنوع خاص كاتباً متأخراً في تقاليد الأدب اليوناني لأنه عاش في القرنين الأول والثاني من التاريخ الميلادي . والأمر كذلك بالنسبة لأشهر أقرانه اللاتين ، ألا وهو «سويتونيوس» Suetonius الذي لم يكن يصغره إلا بحوالي عشرين عاماً ، والذي عرف بالأخص في الوقت الحاضر بكتابة «تاريخ حياة الاثني عشر قيصر» ، وبتفاصيل الفضائح التي أوردها عن الميول الجنسية الشاذة التي كانت سائدة في الأسر الرومانية الكبيرة ~~غير أن سويتونيوس كان أيضاً مؤلف~~ مجموعات أخرى من السير والتراجم الأقل شهرة ، لا لأنها لا تصلح للاقتباس والعرض على شاشات السينما والتلفزيون ، ولكن لأن بضعة مقتطفات منها هي وحدها التي بقيت إلى الآن . ومن السير المعروفة باسم De poetis (أشعاراً) ، مازالت بعض القطع محتفظة بأصالتها ، من بين ثلاثين سيرة كانت تشكل في الأصل هذا المؤلف : تلك هي سير تيرانس وهوراس ، وفيرجيل . هذه النصوص ، مع أنها مبتورة ، تشكل في رأي بعض الخبراء أهم مصدر لمعلوماتنا عن تاريخ الأدب اللاتيني . والنوع الذي نسميه اليوم «السيرة الأنبيية» كان فضلاً عن ذلك راسخاً في روما قبل أن يمارسه سويتونيوس . ورغم أن «أشعار» De poetis فارون Varron كانت ضمن الكتب العديدة لهذا المؤلف ، والتي ضاعت ، فإنا نعلم بوجودها بطريقة غير مباشرة . لقد ولد

فارون في القرن الثاني قبل الميلاد . أما كاتب السير ، كورنيليوس نيبوس Cornelius Nepos الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد . فقد كرس سيره لطوائف مختلفة من مشاهير الرجال ، منهم جنرالات وملوك ، إلى جانب سير مؤرخين وشعراء . وأخيراً ، ثبت وجود سير لبعض الكتاب في أعمال مفقودة في الوقت الحاضر ، لأقدم كتاب السير الإغريق ، ألا وهو أرسطو كسينوس ، من ترنت Aristoxene de Tarente الذي اعتبره البعض - ومنهم سان جيروم Saint jerome ، الذي لم يكن يجهله - بمثابة المؤسس الحقيقي ، ليس فقط السيرة الأدبية ، ولكن أيضاً السيرة بوجه عام . كان أرسطو كسينوس من تلاميذ أرسطو ، وسبقت أعماله الأدبية أعمال بلوتارك بما يقرب من خمسة قرون ، وكتب العديد من السير لرجال مشهورين ، قيل لنا أن ليس بينها سيرة لأي زعيم سياسي أو عسكري ، فقد كان يفضل الكتاب والفلاسفة ومنهم ارختياس Archytas وأفلاطون ، وفيثاغورس ، إلى جانب إكسينوفون ، وسقراط .

وعلى ذلك فإننا بعيدون كل البعد عن واقع الموضوع حين ننسب إلى القرن الثامن عشر ، ومداخلة الأكاديمية ، ومراثية ، والعديد من المجموعات الأخرى المرتبطة «بتنظيم الوسط الأدبي» الأصل في «نشر صورة عامة للأديب» ، أو إن شئنا تقليد السيرة الأدبية . وبين القرن الرابع قبل الميلاد ، زمن ارسطوكسينوس ، والقرن الثامن عشر ، زمن فونتنيل ، والأمبير . ورغم وجود فترات انقطاع طويلة ، وثغرات واسعة ، يتعين على الأقل تخصيص مكان منفرد للقرن السابع عشر . فالعادة التي كانت متبعة وقتئذ بوضع لمحات عن سير كبار الكتاب في صدر الطبعات الصادرة بعد وفاتهم ، تمتدحهم مدحاً سطحياً تافهاً في كثير من الأحيان ، هذه العادة لا بد من التسليم بأنها ولدت أوائل الروائع الأدبية من هذا النوع : «حياة بليز باسكال» لاخته الكبرى جيلبرت ؛ أو «حياة السيد ديكارت» تأليف الأب أدريان بابيه - وهو كتاب تجاوز القواعد المقبولة ، فانتهمى بأن شغل وحده جزأين حين صدر في



عام ١٦٩١ . ولاتنسى فضلاً عن ذلك ، في حوالي منتصف القرن ، تلك الرائعة الصغيرة التي لم تتقرر صلاحيتها للنشر إلا بعد زمن طويل ... ألا وهي: «أقاصيص تالمان دي رو» وكانت عشرون أقصوصة منها تخص كتاب عصره، مثل بلزاك ، شابلان ، مالرب ، مينارج، راكان ، الأخوان سكوديري ، وفولتير . وينبغي أيضاً أن نذكر الكتابين الضخمين : «الرجال المشهورون الذين ظهروا في فرنسا في هذا القرن» الذي أصدره «شارل بيرو» في عامي ١٦٩٦ ، ١٧٠٠ ، ويحتوي على مائة بيان ، منها عشرون عن سير لكتاب، منهم ديكارت ، وباسكال ، وكورني ، ومالرب ، وفولتير ، وموليير ، ولافونتين ، وراسين ، وكينو . هذان الجزءان المزودان بوفرة من الصور يعتبران بمثابة مرجع متأنق للعصر الذي يشيدان به ، وكذا بمثابة استهلاك للعديد من المدائح الأكاديمية التي سوف تكون من العلامات المميزة للقرن التالي.

ترى هل نعرف الكثير من الأنواع الأدبية الأخرى التي تمت وازدهرت في اليونان منذ القرن الرابع قبل الميلاد ، ولم تزل تحظى إلى اليوم بنجاح في المكتبات كما ذكرنا من قبل ؟

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إن حيوية غير عادية من هذا القبيل لا يمكن أن تكون من قبيل صدفة مجردة . وعلى ذلك فإتأ نبحت في الصفحات التالية عن تفسير لتلك الظاهرة المدهشة . هل هناك مثلاً في طبيعة الموضوع الذي نتصدى له ، وهو السيرة الأدبية ، شيء ما يجعل نمو هذا النوع أمراً لا مفر منه ؟ ... ألا يوجد توافق طبيعي ، وعلاقة عضوية ، بين قصة حياة بشرية ، والاختيار المتميز لمسيرة كاتب ، مما يسمح بتفهم بقاء تقاليد كتابة سير الكتاب ، رغم عنف الهجمات الموجهة ضدها ، ورغم التجاوزات التي أدت أحياناً إليها ؟

وبهذه المناسبة ، ودون أن نمضي إلى حد التسليم بالممنوعات التي أعطينا نقاد عصرنا الحاضر الأكثر ولعاً بالكمال المطلق ، فإتأ ل نكون منصفين

إذا لم نعترف بوجود هذه التجاوزات . وحتى ، على سبيل المثال أديب ممتاز مثل «تين» Taine يبدو لنا أنه بالغ بعض الشيء . بين صرّح في الصفحة التي جعلها مقدّمة لكتابه المعروف «لافونتين وحكاياته» بعزمه على أن «يتحدث كعالم في الطبيعيات» ويقارن إبداع قصيدة شعرية بظاهرة كيميائية حيوية : «يمكن اعتبار الإنسان حيواناً من نوع فائق ، ينتج فلسفات وقصائد شعرية ، فهو شبيه تقريباً بدودة القزّ التي تصنع شرنقتها ، والنحلة التي تصنع خليتها» . وتبدو الصورة منافية للمنطق ، رغم لفظة «تقريباً» العذبة التي تقدّمها . حتى لنميل أولاً إلى التساؤل عما إذا كان كاتبها يتوقع أن يظنّه الناس جاداً في قوله . إن جذية السياق التي تستبعد مع ذلك الافتراض بأنها مزحة يطلقها طالب في دار المعلمين تحدونا إلى التساؤل عن السبب في أن «تين» لم يبصر غرابة قوله هذا . الإجابة على ذلك هي بلاشك أنه لايجوز اللقاء مسؤولية هذا الزيف على تقاليد السيرة الأدبية ، وإنما بالأحرى على الطموح إلى بناء منهاج علمي ذي نزعة عالمية على قاعدة هذه التقاليد . هذا المنهاج أدّى إلى التجاوزات التي نعرفها ، والتي ذكرنا مثالا لها ، لا يعطي سوى فكرة واهية عنها ، لأن «تين» لم يكن أول من عالجها ، إلا أن الخوف من التجاوزات لا يكفي لتبرير الجبن ، أو الزهد . إن وجود أناس شرهين وسكارى لا يستتبع لزماً تحريم متع المائدة . وينبغي لنا ألا نعيب كثيراً في الاعتدال ، ويجب أن نسلم في هذه المناسبة بأنه ليس من شيء منهجي دقيق وعقيد صارم كمقدمة «لافونتين وحكاياته» يظهر في الواقع العملي ولا في مذهب سلف «تين» الذي يعتبر بعمامة المتهم الكبير في هذه القضية ؛ مبدع ومؤلف «صور أدبية» .

آن الآوان إنن لأن نتحدث عن «سنت بييف» Sainte - Beuve ، وموضوع هذه التأملات يؤدي إليه حتماً . ففي مقالاتيه «أحاديث الاثنين الجديدة عن شاتوبريان» اللتين كتبهما بعد انقضاء سنتين فقط على صدور «لافونتين وحكاياته» ، حيث نرى فيها بالإجماع أفضل عقيدة لدى الناقد ، إذ يقرّ سنت بييف صراحة بأن منهاج «تين» قريب الشبه من منهاجه ؛ ولكنه يصرّ بعد ذلك

مباشرة على الفروق . والواقع أنه حتى يعتبر أن العمل الأدبي لا ينفصل عن مؤلفه لدرجة أنه يطبق على نفسه المثل القائل «هذه الفاكهة من تلك الشجرة» (ص ١٥) . ويضيف موضحاً أن مجازه النباتي يجب أن يفتر بمرونة أكثر مما أبدأها «تتين» في مجازه الحيواني : « لاشك أننا لا نستطيع البتة أن نعامل الإنسان تماماً كما نعامل الحيوانات أو النباتات ، فالإنسان العاقل أكثر تعقيداً . إنه يملك مانسميه «الحرية» وهي الشيء الذي يفترض في كل الأحوال قدرة حركية كبيرة على صنع المجموعات المؤتلفة الممكنة» (ص ١٦ - ١٧) . وحتى إذا راح فيما بعد يحلم بأن «علماً للأرواح» ينشأ في المستقبل ، فإنه لن يلبث أن يعود بالتالي إلى الأرض ، ويعترف عندئذ ، بفكر سليم ، وبحسن نية نحمده عليهما ، فيقول : «سوف يكون هذا دوماً فناً من الفنون» . (ص ١٧).

وعلى الرغم من أن سنت بيف لم يكن صاحب العقيدة اللفظ ؛ ولا المتطرف الخطر كما كان في بعض أساطيره ؛ فالحقيقة أن الرؤية المشوهة لدى الأجيال التي أعقبته جعلت منه رمزاً لمنهاج نقدي فاضح ، والمسؤول عن أسوأ ضروب التطرف التي سقط فيها أتباعه ، وباختصار... المعبود الذي يهدر كرامته . أو العدو . هذا التحول المنهاجي نتج في الواقع عن العنوان المججل «نقض سنت بيف» Contre Sainte - Beuve الذي اختير في عام ١٩٥٤ لجمع كتابات هامة لمارسيل بروسست بعد وفاته . فالمعروف في الواقع أن هذا الشاعر الذي يدعو لحرب «صليبية» لم يظهر بقلم بروسست إلا مرتين ، إحداها في رسالة شخصية له ، وإن الكتاب الذي كان يفكر وقتئذ في تأليفه لم يكن له وجود للمرة إلا في مخطيته ، ثم ظهر في نبذات لمشروع كتاب بقي في مرحلة الإعداد . غير أننا دون شك أكثر تعلقاً بالصورة العسكرية التي تقدمها لنا التقاليد عن تاريخ أدبنا المكوّن في جملته من معارك ومبارزات ، فلا نفضل الأساطير على الحقائق الواقعية التي يعيبها أنها لا تعطينا أشكالاً جميلة ، من ذلك أن بروسست ، وسنت بيف ، جاءا متأخرين لينضمّا إلى هؤلاء الجماعة من

المبارزين العظماء : ديكارت وباسكال ؛ راسين وكورني ؛ بوسويه وفينيون ، فولتير وروسو ؛ سارتر وكامو ؛ بارت وبيكار . هيا بنا إذن نحني هاماتنا أمام تلك الحقيقة الأخرى ، ألا وهي الأسطورة ؛ على ألا ننسى أن البطلين اللذين يتواجهان كتابا في الواقع أكثر اعتدالاً في موقفهما من مواقف المتصارعين التي أضفيت عليهما ، كما لم يكن كذلك المتطرفون الحقيقيون الذين جاءوا بعدهما يلوحون باسمائهم ، وكأثما بيارق . فضلاً عن ذلك ، وكما هي في كثير من الأحيان الحال في أصول التربية والتعليم ، فإن هذه النظرة المبسطة للأشياء ، وهي من ثمة مزيفة تتميز بالسهولة واليسر . هذه النظرة تبرز المشكلة بالمبالغة في حدودها ، الأمر الذي يسهل لنا الآن مهمة التوازن بين الاختيارين الحاضرين ، وأن نحدد لكل ماله وماعليه .

ولنبداً إذن بالجانب الحسن لسنت بييف ، حتى ولو بمراعاة تسلسل الأحداث . ولنتناول المقالين في «أحاديث الاثنين الجديدة» المذكورين أعلاه ، فالمؤلف يشيد فيهما بمزايا منهاجه ، ويعدد مافيه من إجراءات ومراحل متتابعة . وحتى إذا كانت «سيرة» Biographie لا تأتي أبداً بقلم سنت بييف ، فاتها يقيناً هي المقصودة في دراسة مايسميه «شخصيات أدبية» (ص ١٣) .

في رأيه أن المعلومات المجموعة بخصوص الوسط الذي عاش فيه المؤلف : مسقط رأسه ، أسرته ، تربيته ، أصدقائه ، تتيح الحكم السليم على أعماله :

«كل كتاب لمؤلف ، بعد لقاء النظرة عليه ، وفحصه ، في وقته ، وفي نطاقه ، وإحاطته بكل الظروف التي شهدت مولده ، واكتسبت فيها كل معناه - التاريخي والأدبي - ينال درجته الحقيقية من حيث الأصالة ، والحدثة أو التقليد ، ولا يكون هناك أية خطورة عند الحكم عليه من اختلاق ضروب من الجمال الكاذب ، وابداء اعجاب لا يستحقه ، كما يحدث حتماً حين يقتصر الفحص على أصول علم البيان » (ص ٢٣) .

بعبارة أخرى ، إن المعرفة التي نحصل عليها من سيرة كاتب ماقد تتيح لنا أن نتعرف على شخصيته تعرفاً أفضل ، ومن ثم نفهمه فهماً أحسن ، هذه المعرفة لشخصية الإنسان يمكن بدورها أن تؤدي إلى معرفة أفضل بأعماله ، وربما إلى تقدير أصح لها . وهذا الأسلوب الواقعي ، والحصيف إلى حد ما للبيان مزايا منهاج سنت بيف ، يترتب عليه أيضاً إيضاح إمكاناته . وإننا لنكشف للفور عن الفخاخ التي قد يقع فيها أولئك الذين يطبقون هذا المنهاج دون تمييز ، والعوائق التي يرتطم بها التطبيق . وعلينا أولاً أن نكون حذرين من سوء استخدام المنهاج إذا لم يكن لدينا كل الثقافة ، والذكاء ، والحساسية التي يملكها صاحب المنهاج . وعلينا في الوقت نفسه أن نميز التناقض بين معنى الظلال من الفروق التي تلتف من الحدود الفاصلة بين سنت بيف وبين اليقين الثابت القطعي الذي يتجلى أحياناً عند «تين» ، كما هو أيضاً في مذهب «الحلولية» المشتركة في الوقت الحاضر عند غالبية من ينتقصون من قدره ، هناك من جهة «تين» علم الحيوان ، أو الكيمياء الحيوية ، بل والهندسة ، ومن جهة أخرى علم اللغة ، و «السيمياء» (دلالات الألفاظ ، أو علم البيان كما يقول سنت بيف . وسواء كان الأمر يتعلق بالعلوم «الدقيقة» ، (الرياضيات) ، أو الطبيعة ، أو العلوم المسماة بالإنسانية ، أو علوم الإنسان ، فالأمر يتعلق دوماً بسراب .... السراب الشمولي الذي لا يقهر ... مثل كل سراب ومثل الوهم اليوتوبي .

و إذا كان من الضروري التسليم بأن المعرفة التي نحصل عليها من بعض ظروف حياة الكتاب لا تمدنا بالمفاتيح الحقيقية التي تتيح لنا التوغل في محراب أعمالهم ، فالحقيقة مع ذلك هي أنها تتيح لنا تقديرأ أفضل لبعض جوانب هذه الأعمال ، حتى إذا كنا على يقين من أن هذه الظروف وحدها ليست حاسمة . مثال ذلك ، نسبة الحزن أو الكآبة التي كثيراً ماتميز أعمال روسو أو لارو إلى المرض إنما تعني أننا ننسى أن المرض لم يمنع موليير أو سكارون من كتابه مسرحيات هزلية ودعابات . وإن نفهم هذه الحقيقة الأولية ، فإن

قائمة بسيطة تعرض بعض عتبات من هذه الظروف إلى جانب أسماء بعض الكتاب الذين تأثروا بها ، ربما تكفي لاثبات تلك الحقيقة الأولية الأخرى ، وهي أن هناك علاقة بين هذه الظروف وبين بعض الصفحات في أعمالهم ، وهي بالتأكيد علاقة متنوعة ، كما يكشف عنها كل مايفصل بين الاثنين من الكتاب اللذين يتبع أسماؤها بيان كل ظرف مختار . فإذا نحينا جانباً الظواهر كثيرة التواتر بحيث لا يكون لها تأثير فعال يمكن التعرف عليه (كالمرض ، وخيبة الأمل في الحب ، والأسفار ، والفزوات الجنسية ، الخ) كان لنا أن نستخدم القائمة التالية كمثال ، وهي مرتبة ترتيباً أبجدياً اعتبارياً لا يخفى عامل الصدفة في اختيارها :

مهنة العسكرية : لاكلو ، فيني .

التحول الديني : باسكال ، كلوديل .

الإجرام : فليون ، جينيه .

متاعب مالية : ماريقو ، بلزاك .

طفولة في الريف : رتيغ ، كوليت .

دراسات طبية : رابليه ، سيلين .

تأهيل لاهوتي : يريفو ، رينان .

تعاطي المخدرات : بودلير ، كوكتو .

وحتى القراء الذين لايسلمون بأن العمل لايتبين بوضوح عن طريق معرفة العوامل التي من هذا النوع ، فأنهم ربما يقرّون بأن هذه المعرفة تساعد على كشف الغموض عن الصورة التي كثيراً مايحجب المؤلفون أن يرسموها لأشخاصهم ، وتعذل الاعجاب الساذج بهم ، ذلك الاعجاب الذي يبعد القارئ عن المؤلف بدلاً من أن يقرّبه منه . و إذا جذبتنا قصة حياة المشهورين فإتما يرجع ذلك مباشرة إلى شهرتهم . ومن ثم كان العنوان اللاتيني التقليدي : De

viris illustribus . إننا نقرأ سيرتهم لأنهم مشهورون ؛ ومن ثم فهم يختلفون عنا ، نحن غير المشهورين . إلا أن هذه القراءة كثيراً ما تحمّلنا إلى ما وراء هذه الاختلافات ، و إلى أن نألف بهؤلاء ، ونتعرف أخيراً على أنفسنا من خلالهم ، وتنشأ ألفة - ولعلها وهمية - تفضي إلى مودة ؛ ونعتبر ماكتبوه بمزيد من التقدير . ونحن إذا زادت معلوماتنا ، قلّ ميلنا إلى اللوم .

هذا البحث في خصائص السيرة ، له على أقل تقدير ، وبوجه عام ، جاذبية علينا ، نحن عامة الشعب ، أقوى من جاذبية العوامل التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تركز عليها مناهج أخرى - مناهج نظرية ، ولكنها مختلفة - خاصة بدراسة الأدب .

وخصائص السيرة هذه ، إذ يشملها أحياناً إزدراء من جانب خصوم تدخل عامل التاريخ في مجال الأدب ، تستند في الواقع إلى مفاهيم للعمل الأدبي مختلفة كل الاختلاف ، تبعاً لما إذا كان هذا العمل ينظر إليه على أنه ناتج من أسباب خارجة عن شخص الكاتب ، أو بالعكس ناتجة عن شخصيته ذاتها ؛ وهذه الشخصية يمكن دون شك أن ينظر إليها على أنها مشروطة ، بل ومحدودة بتلك الأسباب الخارجية . فإذا كان هذا المفهوم الأخير ، ومن ثم المعالجة النقدية المقابلة له ينال بوجه عام حظوة كبرى لدى عامة الناس ، فذلك دون شك لأن العوامل المنعزلة عن المفهوم الآخر تبدو لهم غير شخصية بحيث لا يكون لها أية قيمة تفسيرية حقيقية ، لأنها لا تثير اهتمام الكثير من هواة الأدب طالما لا تتدخل شخصية الكاتب التي توحد بينه وبين هذه العوامل فتجعلها ذات أثر فعال .

ولابد أن الكثيرين من قراء «لافونتين وحكاياته» - إذ نعود إلى هذا المثال - قد اضطروا بعد أن أتموا قراءته ، وأغلقوا الكتاب ، إلى أن يوجهوا إلى أنفسهم هذا السؤال المحير : لما كانت «حكايات لافونتين» - بخلاف شراتق دود القز ، وخلايا النحل - ظاهرة شعرية فريدة ، فهل ينبغي أن

نمستنتج من ذلك أن «تين» كان يجهل الأسباب التي تفسر حقيقة إبداعها ، لأن الأسباب التي يحللها كانت معروفة لدى لافونتتين وعدد من أهالي «شامباتي» من جيله ؟

يبدو لنا أننا أنزلنا شيئاً فشيئاً من الحسن إلى السيئ . أن الآوان إذن لأن نتصدى لاعتراضات بروس على منهاج سنت بيف . هذه الاعتراضات التي تتميز بوضوحها وصلتها الوثيقة بالموضوع ، تثير أولاً دهشتنا ، وتفتننا بشدة مثلما فعلت نرائع سنت بيف التي ذكرناها أعلاه ، والتي اجتهدت اعتراضات بروس في أن تغدها . والواقع أن بروس عارض «منهاج» سنت بيف على أساس من مقالاته «أحاديث الاثنين الجديدة» التي ذكرت منهاج صراحة :

«هذا منهاج الذي يتمثل في عدم الفصل بين الإنسان وعمله ، وفي اعتبار أنه لامانع عند الحكم على مؤلف كتاب - إذا لم يكن الكتاب بحثاً في "الهندسة البحتة" - أن تتم الإجابة عن أسئلة تبدو بعيدة كل البعد عن عمله (كيف يتصرف ...) ، وأن يحيط نفسه بكل المعلومات الممكنة عن الكاتب ، ويقابل بين رسائله ، ويستجوب الأشخاص الذين كانوا يعرفونه ، بالتحدث معهم إن كانوا أحياء ، وقراءة ماكتبوه عنه إن كانوا من الأموات . هذا منهاج يتجاهل مايعرفنا به تألف عميق بعض الشيء مع أنفسنا ، ونقائصنا . هذا «الأنا» ، إذا شئنا أن نفهمه ، نستطيع الوصول إليه إن حاولنا أن نبعثه في أعماق نفوسنا (ص ٢٢١ - ٢٢٢) .

إن الحجة التي عبر عنها بروس هنا تعبيراً رائعاً ، وهي النقاعة المعنوية الأساسية لمقالة «نقض سنت بيف» هي بالتأكيد ، وباعتراف بروس نفسه مرتبطة بخيبة أمله في الذكاء والفلسفة . كتب يقول في بداية مقدمة لكتاب شرع في كتابته عن سنت بيف (ص ٢١١) : «يقلّ إهتمامي بالذكاء يوماً بعد يوم» . وفي الصفحة التي تسبق الفقرة الطويلة المذكورة أعلاه ، كتب



بروست يهاجم «تين» ورتاءه سنت بيف ، ويصرّح عن مؤلف «الذكاء» : « إن مفهومه العقلاني للحقيقة ، لم يجعل ثمة حقيقة إلّا في العلم » (ص ٢٢٠) . ويواصل قائلاً : « على أنه لا يوجد في الفن (على الأقلّ بمعناه العلمي) موجه ، أورتاد . كل شيء موجود في الفرد . غير أن الفلاسفة الذين لم يستطيعوا أن يجدوا في الفن ماهو حقيقي ، وماهو مستقلّ عن كلّ علم ، اضطروا لأن يتصوّروا الفن والنقد بمثابة علوم ، السابق فيها أقلّ تقدماً حتّى من الذي يعقبه » (المرجع السابق) . في وسعنا أن نقيس كل شيء يفصل فكر بروست عن فكر الكثيرين من معاصريه من أصحاب النظريات في الأدب الذين شاركوه ازدياده بمؤلف «أحاديث الاثنين» - Lundis ولكن ليس مثله ، ارتياباً في الذكاء ولا في الفلسفة بنوع خاص.

غير أن هذا ليس هو الدليل الوحيد على الاعتدال النسبي الذي ذكرناه آنفاً للقضية التي يثيرها بروست ضدّ سنت بيف . فبعد أن عاب بروست على سنت بيف ، بالعبارات التي رأيناها ، عاب عليه أنّه آمن بالقيمة التفسيرية للسيرة ، وبحث بنفسه عن تفسير للسطحية التي يتبعها على الفكرة التي كونها سنت بيف لنفسه عن الأدب ، وبخاصّة في «استفانته من وظيفة مدير مخازن مازاران» (ص ٢٢٥) . ومن المثير أن نرى بروست ينسب إلى هذا الحدث ضياع أوقات الفراغ اللازمة لتفكير أكثر عمقاً من الالتجاء المحتوم إلى الصحافة ، وهي مهنة سريعة الزوال كما يعرفها بالتجربة . والمثير أكثر من ذلك أن نقرأ هذا المشهد الخيالي الذي لا يلبث فيه مؤلف «أحاديث الاثنين» أن يجتمع بزميله في المستقبل ، المشترك في تحرير صفحة الحوادث في جريدتي فيغارو ، وجولوا . «في بيته الصغير بشارع مونبارناس في صباح الاثنين من أيام الشتاء ، في الساعة التي لم يزل ضوء النهار فيها خافتاً على الستائر المقلّدة ، فتّح صحيفة «الدمستوري» Le Constitutionnel ، وانتابه شعور في اللحظة نفسها بأن الكلمات التي اختارها جليت في كثير من حجرات باريس نبأ الأفكار المشرقة التي وجدها ، وأثارت لدى الكثيرين الاعجاب الذي يستشعره ذلك الذي شهد في

نفسه مولد فكرة أفضل من الأفكار التي قرأها لدى الآخرين ، فكرة تجلّت له بكل ما فيها من قوّة ، وبكل تفاصيلها التي لم يلحظها أولاً ، في وضوح النهار، ومع ظلال داعبها بكل حبّ وحنان» (ص ٢٢٦) .

كل ذلك يشكل جزءاً من كتاب يفترض أنه يتغيا الهجوم على سنت بيف ؛ وهذه الصفحات ليست استثنائية . وفي مجموعة من الأفكار المختلفة بعض الشيء يبدأ بروست العرض الذي كرّسه للأخطاء في حكم سنت بيف على بلزاك، فيذكر فقرتين من كتاب حرّره بلزاك لاخته (ص ٢٦٣) وهو الذي يتهم كما رأينا على المنهاج الذي يتمثل في «مقارنة الرسائل بعضها ببعض» .

وفي هذا الخصوص ، كان الخطاب مرسلاً إلى مدام سورففيه التي أشار سنت بيف في إحدى مقالاته اللتين ذكرناهما آنفاً في «أحاديث الاثنين الجديدة» إلى أنها تشبه أخيها (ص ١٩) ، غير أن مايثير الدهشة أكثر من هذه الصدفة الغريبة هو رؤية بروست يستخدم هذا الخطاب باعتباره وثيقة تنتمي إلى الحياة الخاصة بالروائي ليُفسّر بعض سمات واستنتاجات Rastignac وفاندنيس Vandennesse وهما شخصيتان في رواية بلزاك<sup>٨</sup> وإلنا لتتساءل كيف نجح بروست في التوفيق بين تجربته العملية ونظريته ، لو أنّمّ بنجاح مشروع كتابه عن سنت بيف . بل تتساءل أيضاً عما إذا كان لاستحالة هذا التوفيق أثرها بنوع ما في تخليه عن هذا المشروع . والواقع أنه ليس من العسير أن نقطف في الصفحات التي وصلت إلينا وفرة من الأمثلة التي يسلك فيها بروست مثلاً يسلك تلميذ مطيع للناقد الذي يرمي إلى الإطاحة به ، لدرجة أن الكثير من صفحات مؤلفه «نقض سنت بيف» تُذكر كثيراً بأسلوب الاستاذ أكثر من المعارضتين اللتين كتبهما بروست في الفترة نفسها - كما لو أن بطل المعارضة (أي بروست) لم يسعه أن يقلت من فخّ المعارضة غير الارادية.

الحقيقة تبدو إذن أن مؤلف «نقض سنت بيف» لم يكن أسيراً لمبادئه الشخصية بقدر ما كان مؤلف «أحاديث الاثنين الجديدة» أسيراً لمبادئه حين كتب

كلمتي «حرية» و «فن» بحروف مائلة في العرض الذي قدمه لمنهاج أرادته أن يكون علمياً . و إذا كان حقيقياً أن الأغبياء لا يتركون أسلوبهم حين يستقر لهم أسلوب ، فإنا نجد في هذا إثباتاً (لا يجدي في الواقع) على أن كلا منهما لا ينتمي إلى هذه الطائفة . وثمة درس أخلاقي يهيب بنا إلا نرفض الذكاء بصورة منهجية لصالح الفطرة أو البديهية ، على سبيل المثال ؛ وألا نرفض - من حيث المبدأ - السيرة الخارجية لصالح البحث عن سر «الأنا» ، علينا ألا نرفض سوى المنادج التي تحظر هذا أو ذاك .

ولعله من المفيد أيضاً ملاحظة أن نصوص سنت بيف وبروست التي ذكرناها أنفا متأخرة نسبياً في الحالتين ، ومن ثم فهي تعبر عن آراء ليست بالضرورة آراء مؤلفيها في فترات سابقة من حياتهما الأدبية . فمقالات «أحاديث الاثنين الجديدة» مؤرخة في ٢١ ، ٢٢ من تموز ١٨٦٢ ، وكان سنت بيف وقتئذ يمارس النقد منذ أكثر من ثلاثين سنة . ثم إنه يوضح بنفسه الدور الأساسي الذي لعبه بهذه الخبرة الطويلة في شرح مناهجه : «.... ولو أنه (أي منهاج) لم يكن البتة موجوداً من قبل ، ولم ينتج أولاً في صورة نظرية ، إلا أنه تشكل عدي بالتجربة ، وبسلسلة طويلة من التطبيقات التي لم يكن لها من أثر سوى تأكيد في نظري» (ص ١٣ - ١٤) . وبخصوص بروست ، يبدو أنه لم يبدأ في تنفيذ مشروعه بتأليف كتاب عن سنت بيف قبل عامي ١٩٠٨ - ١٩٠٩ ، وكان يكتب وقتئذ منذ قرابة خمس عشرة سنة ، وكان قبل ذلك بعشرة أعوام قد نحى جانباً الكتاب الذي يسمى في الوقت الحاضر «جان سانتييل» Jean Santeuil .

غير أن هناك الكثير مما يمكن قوله عما منع بروست من أن يظعن بشدة في سنت بيف ، كما كان يؤكد أحياناً . ذلك لأنه يشترك معه في عقيدة أساسية ، هي قاعدة لسيرة أي كاتب ، وكانت تعتبر حتى فترة حديثة بمثابة حقيقة تمثل الفطرة السليمة : ذلك أن النص الأدبي هو العمل الذي أنتجه الكاتب .

حقاً ، يقترح بروست ، كما رأينا ، رواية فاصلة ومختلفة لهذه العقيدة ، حين ينعي على سلفه ، على سبيل المثال أنه لم ير الهوة التي تفصل

الكاتب عن رجل المجتمع ، ولم يفهم أن ذاتية الكاتب (الأنا) لا تظهر إلا في كتبه (ص ٢٢٥) ، بعبارة أخرى لم يستطع أن يميز بين الذاتية الاجتماعية ، الخارجية بنوع ما («رجل المجتمع») وبين «الذاتية - الأنا - الحقيقية» (ص ٢٢٥) التي هي «في أعماقنا» (ص ٢٢٢) . وليس من شك في أن هذه التفرقة ليست جوهرية . ولكن أليست هي أقل رسوخاً من التفرقة التي تفصل بروسنت وسنت بيف معاً عن المتنبئين الذين أعلنوا من ذلك الحين «موت المؤلف» ؟ .... وحتى إن كان منهاج سنت بيف ، في رأي بروسنت ، عاجزاً عن أن يستثير هذه «الأنا» الثانية ، وهي الوحيدة التي لها أهمية في الأدب ، لأن هذا منهاج لا يملك أية سيطرة عليها ، فإن ذلك لا يستتبع أن «الأنا الحقيقية» مقضي عليها بالإفلات نهائياً من الناقد الذي يسعى جاهداً للعثور عليها بوسائل أخرى . فالواقع أن عكس ذلك هو الصحيح ؛ فالناقد - كما يقول بروسنت - لا يستطيع الكف عن مواصلة البحث ، بل إن هذا هو واجبه :

«هذه الأنا ، إذا حاولنا أن نفهمها ، نستطيع فهماً بأن نعيد خلقها في أعماق نفوسنا ، وليس ثمة شيء يعطينا من يقُل هذا الجهد من صميم قلوبنا . هذه الحقيقة يجب علينا أن نشكّلها بأكملها» (ص ٢٢٢) .

وعلى ذلك فإن بروسنت ، في هذه السطور التي لم تكتمل ، لا يرفض سيرة الكاتب باعتبارها ممارسة لا طائل وراءها ، ولكنه في الواقع يعيّن لها وظيفة جديدة ، أعلى (أو أدنى) من الوظيفة التي جعلها لها سنت بيف وأتباعه ، ولكنها أيضاً وظيفة أدقّ ، وأهم ، وكذا أصعب .

إنها وظيفة أصعب ، ولكنها مستحيلة ، بشرط العدول عن منهاج سنت بيف وأن يستبدل به منهاج آخر يناسب الوظيفة الجديدة . فعلى أيّ أساس يتأتى لنا أن نأمل في النجاح في «إعادة خلقها في نفوسنا» ، هذه «الأنا الحقيقية» الخاصة بالكاتب ، إن لم يكن اعتباراً من دلالات نجدها ، لافي سيرته الطريفة ، ولكن في مؤلفاته ، وهي الصدى الوحيد الموجود لهذه الأنا الخفية ؟ هذا هو

ما يؤكد بروس في الفقرة المذكورة أعلاه : « ذاتية الكاتب لا تتجلى إلا في كتبه (ص ٢٢٥) . إنها منهج ، ليس فقط غريباً عن مشروع سنت بييف ، ولكنها في رأيه منذ البداية متعذرة التنفيذ . فهو في الواقع أول من أقر بأن منهاجه عديم الأثر على كتاب العصور القديمة لعدم وجود وسائل كافية للملاحظة . فرجعنا إلى الشخص ، وكتابته في أيدينا ، مستحيل في معظم الأحوال في ما يختص بالقدامى الحقيقيين ؛ أولئك الذين لا تملك منهم سوى نصف تماثيل محطمة » (ص ١٥ - ١٦) .

هنا تنعكس القضية التي ينبغي عليها منهاج السيرة الخاص بسنت بييف ، والذي يصدر عن معرفة الإنسان حتى ينتهي إلى معرفة عمله ، معرفة أفضل ، ففي رأي " نقص سنت بييف " أنه ينبغي من الآن الانطلاق من معرفة العمل للوصول إلى معرفة المؤلف . إلا أن هذه المسيرة تؤكد من جهة أنها ضرورية (وليس ثمة شيء يعقّبنا من بذل هذا الجهد ... ) : ومن جهة أخرى ، لم يلق التحالف (أو المزج) بين الإنسان والعمل (أو بين العمل والإنسان) تكديفاً ، ولكنه تأكد وتقوى ، والثقالي الذي يشكله يعتبر دوماً غير قابل للانفصال ؛ ووجود تقاليد السيرة الأدبية الطويلة العهد قائم على هذه المصادرة . وظالما كان الاعتقاد «بموت المؤلف» يلقى بعض المتشككين ، فإن هناك من يواصل الكتابة في سير الكتاب .

كذلك يستمر الناس في قراءة هذه السير ، حتى ولو لم تكن البواعث المؤثرة في القراءة - بسبب انعكاس العلاقة بين الإنسان والعمل - هي دائماً البواعث السابقة نفسها . وقد ذكرنا أعلاه إزالة الغموض الذي يشوب شخصية المؤلف ، والتي تنتج كثيراً عن سيرته . إن «ليليا» Lelia لموروا تحدثنا عن المغامرات الغرامية لجورج صائد أكثر مما يحدثنا عنها كتابها «قصة حياتي» ؛ والأمر كذلك بشأن «حلبي الأخير لك» لجان دورميسون Jean d'Ormesson بمقارنته بـ «مذكرات ماوراء القبر» لشاتوبريان . والقراء إذ يتزودون بالبحوث التاريخية التي يجريها كتاب السير ، يصيرون في وضع متميز يتيح

لهم التمسع على أبواب التاريخ ، بل والنظر في ثُقوب أفضاله . والشخصيات التي اجتهد الكتاب في خلقها عن أنفسهم تخرج معذلة ، ومنكمشة . لقد تكشفت أسرارها وإذا تنزل من قواعدها ، يبدو لنا قوامها أقرب إلى قوامنا . وبعكس ماكانت تصبو إليه ، فإنها لم تنجح في حمل أسرارها معها إلى القبر .

إلا أن الأسرار تختلف . هناك أسرار لاييوج بها رجل إلى خادمه ، أو تبوح بها سيّدة إلى وصيفتها ، وأسرار لاييوج بها ذلك أو تلك إلى كاهن الاعتراف أو طبيب الأمراض النفسية كذلك ، بالرجوع إلى مدوّنة بروس ، فإن معرفة هذه الأسرار قد تؤدي بنا إلى رجل المجتمع ، أو سيّدة المجتمع ، أو الكاتب . وتتوقف الصيغة الأساسية لكل سيرة أدبيّة على الجرعة النسبية للأمر التي تكشف عنها عند أيّ من هؤلاء . فالواقع ، كما رأينا في خصوص "نقض سنت بيّف" ، من النادر أن يقتصر أيّ من هذه الكشوف على واحد فقط من المجالين . ولكن ، كما رأينا تتنوّع الصيغة غالباً تبعاً لاتجاه المسيرة التي يدعى القارئ لاتخاذها بين حياة المؤلف وعمله . إنها تفرقة هامة ، خاصة أن القارئ الذي لا يضلّ طريقة يتأثر بها سريعاً ، ويتعرف عليها لأنه يصادفها دوماً في مطالعته الروائية ، والأشياء أقلّ اختلافاً بكثير عما قد يتبدى لنا في عالم الرواية حيث يمكن أن ينصبّ الاهتمام إما على سلوك الشخصيات الذي يؤدي إلى معرفتنا بهم - وهي عادة معرفة موجزة - وإما على التحولات الفجائية الغامضة التي تطرأ على هذه الشخصيات التي ما أن تتضح سماتها بسحر المؤلف الروائي حتى نتيج لنا فهماً أفضل لسلوكها : فهناك من جهة «الكونت دي مونت كريستو» و «تارتاران دوتارا سكون» و «أرسين لوبان» ، و «زازي» ؛ ومن جهة أخرى «فابريس دل دونجو» و «فردريك مورو» ، و «سولان» ، «لول ف . شتاين» .

و إذا كانت هذه النخبة من الأمثلة تشير إلى أنه في زمن الرواية يمكن أن تتوافق الصيغتان في عصر بذاته ، إلا أن الأمر ليس كذلك دون شك في تاريخ السيرة الأدبية . فالروائع الأدبية الأولى قامت على أساس المصادرة بأن

حياة الكاتب تفضي إلى مؤلفاته ، كما توحى بذلك العناوين التي تحملها . هذه الروائع إذ تألفت قبل السطور الأولى لسنت بيف (والخطوات الأولى لتين) بعدة سنوات ، فإنها ترقى إلى عصر عودة الملكية (فرنسا من ١٨١٤ - ١٨٣٠) الذي يبدو - بالعودة إلى الماضي - أنه العصر الملائم ، ليس فقط لهذا النمط الأدبي ، وإنما أيضاً للسمة التي يفضل أن يتبدى بها . ويكفي في هذا الصدد بيان بعض التواريخ ، وبعض العناوين . والأمر في كل الأحوال يتعلق بمؤلفات غزيرة ، تشغل أحياناً أكثر من جزء واحد :

١٨٢١ : قصة حياة جان جاك روسو ومؤلفاته بقلم ف . دي موسيه

باثي V. D. musset - Pathay .

١٨٢١ : قصة حياة جان دو لافونتين ومؤلفاته بقلم C. Walcke - naer .

١٨٢٥ : مذكرات عن فولتير ومؤلفاته بقلم لوشان ، وفاجينير

Langchamp et Wagniere .

١٨٢٥ : قصة حياة موليير ومؤلفاته بقلم جول تاشيرو Jules

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

Taschereau .

١٨٢٩ : قصة حياة بيير كورني ومؤلفاته بقلم تاشيرو نفسه .

وعلى العكس من ذلك ، لو حكمنا تبعاً لبعض روائع عصرنا الحاضر :

«فلوبير» بقلم سارتر ، و «جيد» Gide بقلم «دليي» Delay ، و «بروست» بقلم بينتر Painter ، لانتابنا شعور بأن الوضع قد انقلب ، وأن هؤلاء (المؤلفين) لم يعودوا يشبهون من سبقوهم منذ قرن ونصف إلا من حيث أهميتهم ، وباختصار فإنهم يفلتون بلا قصاص من الانتقادات التي وجهها بروست إلى منهاج سنت بيف .

ثم إن هذا لا يضر في شيء النجاح الذي تواصل إحرازه السير الأدبية ذات القالب التاريخي التقليدي الغالب ، لأن التفرقة التي رأيناها ، والتي هي

واضحة كلّ الوضوح على المستوى التجريدي لا تؤدي حتماً ، على المستوى الواقعي إلى خطّ فاصل حقيقي ، ولعلنا نقول بأسلوب آخر أن في السير الأكثر نجاحاً يتبين أن ما يسميه بروس «الهوة التي تفصل رجل المجتمع عن الكاتب» هي في الواقع هوة لا يتعز عبورها ، بعكس ما قد توحيه إلينا هذه الصيغة ، ومع ذلك فإن هذه العملية تستلزم بعض الجهد . فسرّ النجاح يتوقف على مطلبين : القدرة على القراءة في القلوب ، وكذا القراءة في الكتب ، وهي توليفة نادرة جداً ، على أننا قد نجدّها كثيراً لدى الكتاب الذين ليسوا نقاداً فحسب . والسبب في ذلك هو أيضاً السبب الذي يجعل سير الكتاب مختلفة أساساً عن سائر السير ، فهي وحدها التي تكون شخصياتها من المؤلفين ، مثل أولئك الذين يكتبونها . فالواقع أنه بخلاف «فازاري» Vasari الذي كتب «حياة المصورين والنحاتين والمعماريين» و «ستندال» الذي كتب «حياة روسيني» أو «رومان رولان» Roman Rolland الذي كتب «حياة بيتهوفن» فإن أتفه كاتب يتولى كتابة سيرة «جيرمين دو ستانيل» أو «بول فاليري» يدرك أنه يشترك معها ، بالإضافة إلى إتيانها إلى الجنس البشري ، في موهبتها ، ألا وهي الكتابة . فهو يستخدم وسائلهما نفسها : كلمات وريشة ، ولو كانت الريشة قلم حبر جاف ، أو آلة كتابة ، كاتب السير ، إن كان تابعاً أو نداً لمن اعترّم أن يكتب سيرته ، فإنه يدرك أنه ينتمي إلى طائفته . وسواء أقام معه علاقة من التوقير والافتتان ، أو من الغيرة والكراهية - ويعلم كل إنسان أن هذه المشاعر هي أشكال محرّقة من الإعجاب - وسواء كتب ، كما كتب لدى راميين «الأسطورة البراقة لجان راسين» ، أو كما كتب سارتر نقداً عنيفاً لفلوبير ، فإن الكتاب الذي يصدر بذلك يحمل سمة التكامل المهني بنوع ما ، الذي يربط «كاتب السيرة» بـ «صاحب السيرة» لو كان لنا أن نعبّر على هذا النحو .

وعلى ذلك فإن السيرة الأدبية تدّين لهذه الخاصيّة ، المميّزة والمائعة ، ليس فقط بأدبيتها ، ولكن أيضاً بحيويتها المتواصلة التي تتجلّى بها . إنها نهج طبيعي لا مفرّ منه يجمع بين مؤلّفين برابطة عضوية تشكّل أساساً له . إن



كون الكثير من الكتاب قد عقدوا العزم على تكريس موهبتهم وجزء من نشاطهم المهني لكتابة سيرة كتاب آخرين يمثل ظاهرة ، ليست فقط قابلة للتفسير ، ولكنها طبيعية ومتوقعة .

فمن حياة «إيزوب» للافونتين ، إلى «حياة جان راسين» لموريك ، ومن «حياة سينيك» لديدرو ، إلى «حياة مونتين» لجان بريفو ؛ ومن «حياة كورني» لفونتيل ، إلى «حياة فولتير» لكوندورسيه ؛ ومن «حياة رونسار» لكلود بينيه إلى «الملهمين» لفرغال ، و إلى «لافونتين» لجيرودو ، و إلى «روسو» لغويمنهو ، و إلى «شاتوبريان» لجان دورميسون ، و إلى «فولتير» لروجيه بيريفيت ، يشهد تاريخنا في الأدب تواتر هذه الظاهرة ، ومالها من سمة طبيعية متوقعة .

في كل سير الكتاب التي ذكرناها هنا بلا ترتيب ، وفي سائر السير ذات الطبيعة نفسها ، والتي ترد على خاطر القارئ ، فإنه من المخاطرة ، بل ومن العسف محاولة الكشف عن النوايا الحقيقية لكتاب السير ، وإيضاح ما إذا كان الشخص المقصود «رجل المجتمع» أو «الكتاب» .

السبب في ذلك هو أن هذا النمط من التفرقة يرد تلقائياً إلى فكر القارئ أو الناقد ، وهو فكر تحليلي بطبيعته أكثر مما يرد إلى فكر المؤلف . ولاشك في الحقيقة أنه لا مفر لكااتب ، حين يطرق الحياة الخاصة لكااتب آخر ، ولو كان ذلك عن طريق الظروف التي عدها سنت بيف ( الأسرة ، التعليم ، الصداقة ، الخ ) . من أن يركز انتباهه في لحظة ما على السر الذي حدا بالآخر لأن يصير كاتباً مثله هو ؛ وسوف يجتذب فضوله ، إن عاجلاً أو آجلاً ، الظواهر الغامضة ، ظواهر الموهبة الأدبية والابداع ، وتستحث عنايته كلها ، سواء أعجب بما أنتجته هذه الظواهر ، كما في حالة «جينييه» لسارتر ، أو رفضها كما في كتابه «بودلير» .

والسبب الأخير ، وهو الأقل ظهوراً للتو واللحظة ، وبلاشك الأقدر على تحليل النجاح المتواصل الذي تحظى به سير الكتاب لدى أولئك الذين يكتبونها ،

والذين يقرأونها ، يرجع إلى غموض الموهبة والابداع الأدبي . فالقارئ يفتتن بهذا الغموض كما يفتتن بكل ماهو غامض ، ويبدو له بصورة فطرية أن ذلك الذي تتاح له أحسن فرصة ، سواء ليخترق هذا الغموض ، أو على الأقل يستشعره ، وربما يجليه هو الكاتب الذي مرّ بنفسه بتجربته . ولما كان القارئ فضلاً عن ذلك لايهتم بالسيرة التي تحكي له إلا لأنها سيرة مؤلف الكتب التي قرأها وأحبها ، فإن ذلك يستتبع أن كل مايتيح له أن يزيد فهمه للكيفية التي نشأت بها هذه الكتب يجتذبه وينال رضاه . و إذا كنا ذكرنا أعلاه أن سيرة مصور ، أو مؤلف موسيقى - وبالأحرى «جنرال» أو امبراطوره - لاستند إلى المعطيات نفسها التي تستند إليها سيرة كاتب ، ولا تكتب بالأسلوب نفسه . وثمة مقارنة ، لكنها تافهة بعض الشيء ، تظهر إلى أي مدى تختلف سيرة كاتب مافي نظر القارئ عن سيرة أي شخص معروف بدرجة كافية لأن يهتم الجمهور بقصة حياته . و إذا رجعنا في ذلك إلى المجلات المتخصصة في إتياء التفاصيل الطريفة والجديدة لحياة عظماء العالم ، بدا لنا أن أولئك الذين يفترض أن أسلوب معيشتهم له أهمية كبرى لدى الجمهور ، وهم أفراد الأسرة المالكة ، ونجوم الشاشة ، والأبطال الرياضيون ، وكبار المجرمين والفنانين ، وربما أقطاب السياسة والأعمال . وتجتهد أعمدة هذه المجلات في كثير من الأحيان أن تفاجئ هؤلاء «الغيلان المقدسة» في حياتهم الخاصة ، وهم يسلكون سلوك الناس العاديين . وتؤكد الصور الفوتوغرافية المصاحبة للنص هذا الإنطباع : فتمة أميرة ملكية تتناعب ، وسفير يجول بكلبه لنزهته ، وممثلة في حوض استحمام ، وأكاديمي في مطبخه . وهكذا فإن هذه المجلات تشاطر السير الأدبية في خصيصة مشتركة ؛ ذلك أنها تتعلّق الغرائز الأقل قبولا لدى قرائها الذين يميلون بعض الشيء إلى التلصص ، والمزهوين قليلاً ، ويحبّون مياغة العظماء في أوضاع غير ملائمة تهبط بهم إلى مستوى عادي . وانكماش ضعيفي الشخصية ، كما ذكرنا من قبل ، كثيراً مايكون إحدى نتائج سير الكتاب . غير إن هذا - بعكس حالة المجلات التي ذكرناها آنفاً - ليس هو

ما يجذب القارئ أولاً ، حتى وإن كان ميالاً لأن يتلذذ بقراءة السيرة . إن ما يؤكد مقدماً إهتمامه بالشخصية التي يقرأ سيرتها هو كتب هذه الشخصية التي صنعت شهرتها . وبسبب وجود هذه الكتب ، يفتح القارئ الكتاب الآخر الذي يحدثه ، لاعتدائه هذه الكتب ، ولكن عن أنفها . وحتى إذا كانت غالبية سير الكتاب التي تغرق السوق في الوقت الحاضر لاتدعي أنها مفسرة بالمعنى الذي يقصده منهاج سنت بيك ، بل وأكثر من ذلك منهاج «تين» وأتباعه الذين يستخدمون صيغة «تاريخ حياة (فلان) .... وأعماله» فإن العلاقة المحسوسة بين حياة الكاتب وعمله لم تزل عاملاً باتاً في موقف الجمهور من هذه الأعمال ، ومن ثم في استمرار نجاحها عنده . إن شغف الجمهور بالسيرة بوجه عام يعزوه الناشر والمبتهجون إلى ميله للقراءة التاريخية . إلا أن ذلك ، وللأسباب التي رأيناها للتو ، لأنه مغرم أيضاً بالأدب ، ومن ثم يولي سير الكتاب بنوع خاص الشعور نفسه . ولا بد أن من يكره الأدب لا يستمتع بقراءة السيرة .

وعلى ذلك فإن النزاع بين أنصار المنهاج الذي يقلل أنه منهاج السيرة في الدراسات الأدبية ، وبين خصومه ، هو نزاع كاذب . وأبطال هذا النزاع الذي كان بمثابة نقطة بداية لهذه التأملات يقوم دون شك على أساس من سوء فهم يمثل سوء الفهم الذي أدى في المجال السياسي إلى الغاء «عبادة الفرد» المشهورة . وتفسير التجاوزات التي أدى إليها هذا المنهاج ، وتلك العبادة ، الحظر الذي أعلن ضدهما . وقد انتهى التطرف الذي صاحب هذا الحظر في الحالتين إلى رفع هذا الحظر . غير أن هذا الرفع لم يعقبه في كلا المجالين الرجوع إلى الماضي . والسيرة الأدبية في وقتنا الحاضر لم تعد شبيهة بالسيرة الأدبية التي كانت شائعة في عهد شارل العاشر ، ولوي فيليب ، كما أن الروايات الحديثة لاتشبه روايات بلزاك أو جورج صاند . فضلاً عن ذلك ، وحتى إذا لم تحمل الطابع «الروائي» . وبعبارة أخرى حين لاتحمل السيرة الأدبية عنواناً من نوع «الحياة الرومانسية (أو الحافلة بالمغامرات)» وحين لاتتنمي إلى مجموعة تحمل مثلاً اسم «سيرة الشخصيات العظيمة» ، وحين تقدم في

شكل قصص مصورة ، فإنها تستند في هذه الأحوال إلى حلم شببيه بالحلم الذي تغذيه الرواية : الالتجاء إلى خدعة غير ملائمة ، ألا وهي الكلمة المكتوبة من أجل إعادة خلق التجربة المعاشة ، أو الإيهام بذلك . إنها طموح نبيل ، ومفرط ، لا يقاوم ، ولا يتحقق في آن واحد ، ولكنه ليس من قبيل العبث أو التفاهة أو السخف . كاتب السيرة والروائي ، بخلاف سيسيفوس (سيزيف) Sisyphus الذي يرقى دائماً منحدر الجبل وهو يدرج صخرة ، لا يكفان عن البحث عن طرق جديدة للوصول إلى هدف يعرفان أو يخمنان أنه بعيد عن متناولهما . السيرة الأدبية والرواية ، وهما نوعان مرئان قابلان للتكيف لا يتوقفان عن القول حسب التغير في الأذواق والتطور في الثقافات . البقاء هو أيضاً تغير ، والتغير هو أيضاً بقاء .

ولم تكتب «حياة المركيز دي ساد» لجيلبرت ليلي ، ولا «شباب اندريه جيد» لجان دلييه على نموذج «قصة فنيلون» لكردينال دو بوسيه ، مثلهما في جزئين كبيرين ، ولا على نموذج «حياة السيد موليير» بقلم جريمارست ، أو «مذكرات» لأكسينوفون .

إن المؤلفين الذين يمثلون اليوم بتألق شديد تقاليد «سير الكتاب» الطويلة العهد هم أولئك الذين يختلفون في ذلك عن أسلافهم ، لاحتاجة جوفاء للظهور والتميز ، ولا لاهتمام ساذج بحدثة مزعومة ، ولكن لأن ضرورة مواعمة أعمالهم بثقافتهم وثقافة قرائهم قد فرضت عليهم بمثابة شرط طبيعي . وعلى ذلك فهم لا يكفون عن تجديد النهج ، واجتذاب جمهور جديد ، وضمان بقاءه . وعلى ذلك فالسير الأدبية ليست مهددة بالقضاء باتعدام الحيوية ، وبالاختناق ، أو لعدم وجود مؤلفين أو قراء ، مثلها في ذلك مثل الرواية ، رغم المراثي التي تعلن من وقت لآخر عن ماتمها المسبقة .



**بقلم: جورج لانترويه ومارتين غروس**

## مدخل لدراسة ارتكازات ومفردات الكتابة الأدبية المعاصرة : الكتاب كمادة

■ ترجمة : جهينة علي حسن ■

إن الكتاب ، هذا الشيء الذي نحملة بأيدينا ، سواء أكان مجلدا أم عادلياً ، أمر كلد في حجمه كبير أم صغير ، أمر كلد في غلثه الثمن أم رخيصه ، فهو ليس ، كما نعلم ، سوى إحدى الوسائل التي تساعدنا على حفظ الكلام . ونحن لانتمكن في الوقت الحاضر من تدوين الكتابة على أشياء صلبة ، من نماذج مختلفة ، كما كانت حال «المجلدات» في العصور القديمة فحسب ، بل إننا إلى ذلك نستطيع التصرف بجميع أنواع التقنية لـ «تجمد» ماتقوله ، حتى بدون اللجوء إلى الكتابة ، ونسجله مباشرة ببنبرته ولهجهه ، وذلك بواسطة الاسطوانات ، أو الشريط المغنط ، أو الفيلم السينمائي .

والواقع أن الكتاب كما نعرفه في أيامنا الحاضرة ، وقد أدى خدمات جلثى للفكر البشري طوال بضعة عصور ، إلا أن ذلك لايعني أبدا أنه لاغنى عنه البتة ، أو أنه لايمكن أن يستعاض عنه بشيء آخر . فيمكن أن تتبع حضارة الكتاب حضارة التسجيل . أما التعلق العاطفي البسيط ، كتعلق أجدادنا بالاستئارة بالغاز طوال بضع سنوات ، فلايستحق بالطبع ، سوى ابتسامة رثاء . لقد عرفت سيّدة متقدمة في السن كانت تزعم أن برودة المثلجة هي أفضل من البرودة التي يحدثها البرّاد . ولهذا ، فإن كل كاتب شريف يجد نفسه اليوم أمام مشكلة الكتاب . إن هذا الشيء الذي بواسطته جرت حوادث كثيرة ...

أيناسبنا أن نحافظ عليه ؟ ولماذا ؟ ماهي أفضليته - على غيره من وسائل حفظ الكلام ؟ وكيف السبيل إلى الاستفادة من مزاياه استفادة كاملة ؟

إن الجواب عن هذه الأسئلة يبدو واضحا عندما تدرس هذه المشكلة بعقل مجرد عن كل هوى . ولكن هذا الجواب يفضي - بالتأكيد - إلى نتائج يمكنها أن تضلل أقل النقاد مهارة : إن التفوق الوحيد الذي يمتاز به كل كتاب وكل كتابة ، بل التفوق الكبير عن سائر وسائل التسجيل المباشرة ، مع أنها أكثر أمارة ، هو أنه ينشر أمام عيوننا ، في آن واحد ، مالا يمكن أن تلتقطه أذاننا إلا بالتتابع . إن تطوّر شكل الكتاب ، من اللوح إلى اللوحة ، ومن الرق إلى شكله الحالي ، أيّ جمع ملازم ، كان دائما يهدف إلى التشديد على هذه الخاصة الأخيرة .



## ١ - خط يشكّل مجلدا

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

لنستمع إلى أحدهم يلقي خطابا . كل كلمة منه تتبع كلمة واحدة غيرها ، وتسبق كلمة واحدة غيرها ... فتنظم تلك الكلمات ، بالنتيجة ، طوال خط يحييه المعنى ، وطوال محور ومعادل موضوعي . والطريقة المثلى ، في الواقع ، لخزن هذا الخط ، بل هذا " الخيط " ، بأقل ما يمكن من الازعاج ، هي أن نحويه ، وهذا ماتشاهده في الأسطوانة ، والشريط المغنط ، والفيلم السينمائي ، أما مايزعج في مثل هذه الطرق ، فهو أننا عندما نرغب في التفتيش عن كلمة ما ، أو عن مقطع ما من الخطاب ، أو عندما نودّ التحقق من شيء معين ، نجد أنفسنا مضطرين إلى نشر هذا الخط بكامله ، وبالتالي نصبح تحت رحمة الوقت الذي استغرقه الخطيب للوصول إلى ماتبحث عنه .

فإذا كان الخطاب قد استمر ساعة كاملة ، وكان مابحث عنه واقعاً في الدقائق الخمس الأخيرة ، نرانا مجبرين على الاستماع إلى الدقائق الخمس والخمسين الأولى كأننا عبيد هذا التتابع ، إلا إذا .....

الآن إذا تمكنا من وضع اشارات يركن اليها في بعد آخر من المدى ، وحسب قطر الملف مثلاً ، نراها في آن واحد ، وتساعدنا في البحث عما نريد. وهكذا يمكن تقسيم سطح الأسطوانة إلى مناطق دائرية ، أو شواطئ ، يمكنها أن تحل محل الجدول المفصل (كاتالوج) . وعندئذ يتمتع سمعنا ونظرنا بشيء من الحرية وشيء من الحركة بالنسبة إلى النص ... فنستطيع ارتياده دون معاناة استعباده .

إن أفضل ما في الكتابة ، كما نعلم ، هو الأبقاء على الكلام ، «الكلام يذهب والكتابة تبقى» . ولكن العجب العجيب هو أنها لا تسمح لنا بإعادة الخطاب " وتكراره " بكامله ، مرتين أو مئات المرات ، ككتلة واحدة فحسب ، بل إنها تبقى كل عنصر من عناصره على حدة ، «تاركة» في متناول نظرنا ما يكون قد غاب عن سمعنا ، وتجعلنا نلتقط مرة واحدة السلسلة المتتابعة بكاملها . أما إذا كتبنا كلمات الخطاب كلها على سطر واحد ، فسرعان ما يصبح صعباً على العين التي تتابع القراءة أن تعود إلى مطلع الخطاب ، فكيف السبيل إلى كتابة النص بصورة يصبح معها أكبر جزء ممكن منه مقروءاً في آن واحد ؟ .... إنها أولاً طريقة "بوستروفيديون" ( سطر في اتجاه وسطى باتجاه معاكس ، كما لو كان الكاتب فلاحاً يحرث أرضه ، فيدير محراثه عند نهاية كل ثلم ، ولكن الصعوبة في هذه الطريقة هي أنها تجعل مجموعة الاشارات المقلوبة من سطر إلى آخر غير معروفة تقريباً ) . والطريقة الثانية هي لفها على أسطوانات (الآن أقسم من السطر لا بد له أن يخفي القسم الآخر ، فيصبح الازعاج ، بوجه عام ، كبيراً جداً ) ، الخ . ولقد جرب الناس طرقاً أخرى عديدة ... ويبدو أن أفضلها،

حتى الآن ، هو تقطيع سطر النصّ إلى قطع صغيرة توضع الواحدة تحت الأخرى على شكل عمود .

ومن المؤكد أنّ الطريقة المثلى في التقطيع هي أن توافّق القطع شيئاً ما من النصّ ، وأن يكون النصّ مقسماً إلى أجزاء متناسبة . وجرياً على هذه الطريقة يشكل كلّ سطر مكتوب ، إذن كلّ حركة متصلة للعين ، وحدة معنى وسمع ، والوقت الذي يستغرقه النظر ليقفز من سطر إلى آخر يحلّ محلّ توقف الصوت . وحينئذ يكون التدوين مرضياً كلّ الرضى : اننا نجد أنفسنا أمام "بيت الشعر" ، أو السطر الكامل " ، على حدّ قول مالارميه.

في العمود النثري نَقَطَ السطر كما نشاء ، وذلك وفقاً لعدد من الاشارات مستقلة تماماً عن النصّ ، وفي طبعة أخرى ، نختار " تبريراً" آخر ، فيكون التقطيع في مكان آخر ، ولا أهمية لذلك ، فننصرف كأنّ التقطيع لم يحدث . ولما لم يكن دقيقاً الوقت الكافي لدرس القياس أو الترتيب في التقسيم ، فاتنا لتعير ذلك أيّ اهتمام .....

وكما أنّه ينبغي تقطيع شريط الخطاب إلى سطور تسمّى أبياتاً من الشعر، عندما يبرز التقطيع شيء آخر غير الصدف التي أوجدتها الطبعة ، وكذلك نحن مضطرون إلى تقطيع العمود قطعاً تسمّى مقاطع أو فقرات ، عندما يكون لهذا التقطيع ما يبرزه . فالفقرة أو الصفحة الكاملة تشبه " بيت الشعر أو السطر الكامل " . وفي القُرطاس الملفوف القديم كانت قطع العمود مرتبة الواحدة إلى جانب الأخرى وفقاً لمحور مواز للمحور الذي تتبعه الكلمات ، وهي طريقة مزعجة كطريقة اللفّ البدائي . إلّا أنّ الكتاب في شكله الحالي قد أحرز تقدماً كبيراً يتعمده استعمال محور ثالث في الكثافة ، على شكل عمودي بالنسبة إلى



المحورين الآخرين . فنحن الآن نكدس القطع ، الواحدة فوق الأخرى ، كما كانوا يكدسون السطور .

إن مفهوم كلمة " مجلد Volume " في علم الهندسة ، يبعد جدًا عن مفهومها الأصلي :حجم Volumen " ، ويشير بوضوح إلى الأبعاد الثلاثة التي تظهر في الكتاب ، في الوقت الذي يأخذ فيه شكله الحالي . وكما أنه باستطاعة العين التقاط السطر بكامله دفعة واحدة ، والتجول في الصفحة بسرعة للتحقق من وجود هذه الكلمة أو تلك ، كذلك تستطيع ، بمساعدة يد ماهرة ، أن تقلب صفحات المجلد ، وتسبر أغواره ، هنا وهناك ، وتأخذ عينات لتعين بوضوح هذه المنطقة أو تلك .

إن الكتاب ، كما نعهده اليوم ، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة ، وفنًا لمقياس مزدوج : طول السطر ، وعلو الصفحة ، وهو وضع يتيح للقارئ حرية كبيرة في التنقل بالنسبة إلى " تتابع " النص ، ويعطيه قدرة كبيرة على التحرك . ولاغرو في أن هذه القدرة هي أقرب ماتكون لطريقة تقديم أجزاء العمل الأدبي كلها في آن واحد .

## ٦ - الكتاب مادة تجارية

كيف يحدث أن تنسى أو تنكر خصائص الكتاب كمادة ، مع ما فيها من وضوح ومالها من قيمة ، وأن يلوم مؤلف الروايات المتسلسلة الكاتب غالبًا على إجباره على العودة إلى الوراء (في حين أن فضل الكتاب في شكله الحالي على الكتاب في شكله القديم ، وخاصة على أساليب التسجيل المباشرة ، هو أنه يجعل هذه العودة سهلة ما أمكن) ؟ ، لذلك أن قصة الكتاب المطبوع قد تطوّرت إلى شكل من الاقتصاد الاستهلاكي ، وأتينا لكي نستطيع إنتاج هذه

الأشياء وجب علينا اعتبارها مواد استهلاكية شبيهة بالمواد الغذائية .. بمعنى أن استهلاكها يقضي عليها .

عندما كان الكتاب مخطوطة فريدة ، يتطلب نسخه عددا كبيرا من ساعات العمل ، كان يبدو كأنه "بناء أثري" عظيم ، أو شيء يدوم أكثر من نصب من البرونز . وما هم أن تكون قراءته الأولى صعبة وطويلة ، فمن الواضح أن لدينا كتاباً لمدى الحياة .

بيد أنه ابتداء من اللحظة التي تعددت فيها نسخ الكتاب بكميات وفيرة ، ووضعت في الأسواق ، أصبحنا نميل إلى الاعتقاد بأن قراءة الكتاب تستهلكه، فنحن نضطر بالتالي إلى شراء كتاب آخر نطالعه في أثناء تناول طعام الغداء ، أو في أوقات الراحة التي تلي ذلك ، أو في السفر المقبل في القطار . اني لا أستطيع العودة إلى فخذ الدجاج الذي أكلته ، وكنا نتمنى أن يحدث الشيء نفسه للكتاب فلا نعود إلى مطالعة فصل من فصوله ، بل نطالعه مرة واحدة فقط ، فتكون العودة إلى الوراء أمراً ممنوعاً ، فإذا انتهينا من قراءة آخر صفحة منه ألقينا به جانباً ، ويصبح هذا الورق وهذا الحبر الباقي كأنه نفايات وكل هذا في سبيل شراء كتاب آخر نأمل كذلك أن ننتهي منه بسرعة .

هذا هو المنحدر الذي يوشك أن ينزلق فوقه اليوم تاجر الكتب ، وهو خطر كبير محقق ، وقد رأينا في هذه السنوات الأخيرة ناشراً معروفاً ، يضع لداره القاعدة التالية : كل كتاب لا تنفذ طبعته خلال السنة تتلف نسخه الباقية ، كما يفعل بائع الحلى الرخيصة الذي لا يريد أن يكس لديه أصنافاً بطل عهدها . وكان أحقق مساعدتي هذا الناشر وأشجعهم ينبهونه إلى ما في عمله هذا من الخطأ ، بالنسبة إلى الكتاب ، وإلى أن للاتلاف ما يجره أن كان متعلقاً بالروايات الصغيرة التي يعرضها للبيع في نهاية السنة بأسعار بخسة . أما

الأبحاث ، وخاصة إذا كانت منقولة عن لغة أجنبية ، فإنها تحتاج إلى بعض الوقت لتصل إلى قرائها ، ولابد لها أن تصل وأن كان سيرها بطيئاً . ولكن الناشر لم يكن يعير هذه النصائح أدناً صاغية ، معلناً أن هذه هي قواعد الصناعة الحالية ، فما أبعدنا عن القول المأثور : الكلام يذهب والكتابة تبقى .

وفي الواقع ، يجب الاقرار بأن قسماً كبيراً من تجارة المكتبات الحالية تقوم على أشياء سريعة للاستهلاك : الصحف اليومية التي تزول قيمتها لدى ظهور العدد التالي . إن عادة الكتابة لمثل هذه الوريقات تفضي ، بالتأكيد ، إلى تشجيع الكتب التي لا حاجة إلى إعادة قراءتها ، والتي تفهم دفعة واحدة ، وتقرأ بسرعة ويحكم عليها بسرعة ، وتنسى بسرعة . إلا أنه من الواضح أن كتاباً كهذا عليه بالفناء لصالح المجلات المصورة ، وخاصة مجلات الراديو والتلفزيون . إن الناشر العاجز عن اعتبار مهنته إلا كفرع من الصحافة يقطع الغصن الذي هو جالس فوقه . وإذا كانت القصة لا تحتاج حقاً إلى قراءة ثانية ، أو إذا كان لأفائدة من العودة إلى الوراء ، فلماذا لا نسمعها بواسطة "الترانزستور" أو الشريط المسجل أو التلفاز ، يلقيها علينا ممثل عصري يارع بصوت عذب يعيد إلى الكلمات إيقاعها ؟

وواضح أن توسع المضاربة التي يلقاها الكتاب هي التي تحملنا على إعادة التفكير فيه من جميع نواحيه . وهذه المضاربة ، في الواقع ، هي التي ستخلصه مما يدور حوله من سوء تفاهم مزعج ، وهي التي ستعيد إليه اعتباره كأثر خالد ، وتبرز في المقدمة جميع النواحي التي طغى عليها السعي الحثيث وراء سرعة في الاستهلاك تزداد يوماً بعد يوم .

إن الصحف ، والراديو ، والتلفاز ، والسينما ، ستجبر الكتاب على أن يصبح أكثر "جمالاً" وأكثر كثافة . فنحن ننقل من الشيء الاستهلاكي ، بكل ما في الكلمة من ابتذال ، إلى الشيء الدراسي والتأملي ، الذي يغذي دون أن

يفنى، والذي يغير الطريقة التي نتمكن بها الكون، والأساليب التي نتعرف بها إليه. ولا شيء أدعى إلى الملاحظة، في هذه الناحية، أكثر من التطور الحالي الرخيص، أو كتاب الجيب: أن نسبة الكتب الكلاسيكية والدراسات التي من هذا النوع تزداد يوماً عن آخر، في فرنسا، كما في سائر البلدان. فيتكون، شيئاً فشيئاً، نوع من المكتبات العامة الضخمة، تسهل مراجعة الكتاب واستعماله لعدد كبير من القراء، يفوق بكثير عدد القراء الذين كانوا يؤمنون المؤسسات القديمة. ولو حدث أن قال أحدهم، قبل الحرب العالمية الأولى، إننا سنجد بعد خمس وعشرين سنة «خطاب الأسلوب» أو «اعترافات القديس أوغسطينوس»، في جميع مكتبات القطارات الحديدية، لما كنا تورعنا عن نعمته بالجنون.

إننا نعود فنجد الكتاب كشيء كامل، فمفرد بعض الوقت كانت طرق صنعه وتوزيعه تجربتنا على ألا نتكلم إلا عن ظله. غير أن التغييرات التي حدثت في هذين الحقلين قد بددت الغشاوة. وبدأ الكتاب يظهر حقيقة أمام أعيننا: فلننظر إليه.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

### ٣ - الخطوط العمودية والأفقية:

إن سوء التفاهم حول الكتاب كمادة للاستهلاك، شبيهة بالمواد الاستهلاكية، لا يحدث، كما نرى، إلا بالنسبة لنوع خاص من الكتب يجعلنا النقد الأدبي نعتبرها الأهم والأكثر عدداً. ولكن الحال هي على عكس ذلك، خاصة فيما يتعلق بالكتب التي لا تتضمن، في الواقع، من أولها إلى آخرها، سوى نسخ لخطاب متتابع، قصة كانت أم دراسة، والتي تجدر مطالعتها من أول صفحة إلى آخر صفحة. وهكذا يعاد، افتراضياً، الوقت الذي استغرقه الاصغاء إلى الخطاب، وواضح أننا في هذه الحالة فقط، نستطيع التصرف كأن السطور الأولى محيية وتلاشت عندما نصل إلى السطور الأخيرة. غير أن أكثر

الكتب التي تستعملها ليست مكتوبة بهذه الطريقة ، ونحن لا نقرأها عادة بكاملها. أنها مخازن معرفة يمكننا أن نعرف منها ، وهي مرتبة بشكل نستطيع معه أن نجد بسهولة المعلومات التي نحن بحاجة إليها في وقت محدد . تلك هي المعاجم والكاتالوجات ، وكتب الدليل ، وكلها أدوات ضرورية لسير المجتمع الحديث ، وهي تقرأ أكثر من غيرها وتدرس ، وأن لم يكن لها غالباً قيمة أدبية فذلك ، بالتأكيد ، يعود إلى سوء حفظنا . اننا نعيش كذلك في مدينة بيوتها وضيعة ، ولكن حياتنا فيها تكون أقل راحة .

ومن مميزات هذا النوع من الكتب أن الكلمات فيها لا تؤلف عبارات في الغالب : انها جداول ضخمة منظمة .

إن القصة والدراسة وكل ما يمكنه أن يشكل مادة الخطاب يسمع من بدايته إلى نهايته ، يكتب في الغرب بحسب محور أفقي ، من اليسار إلى اليمين . ونحن نعلم أن هذا ليس سوى مجرد اتفاق ، إذ أن حضارات أخرى قد تبنت أشكالاً أخرى للكتابة .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إن بعدي الكتاب الآخرين واتجاهيه أيضاً ، أي من أعلى إلى أسفل بالنسبة للعمود ، ومن الأقرب إلى الأبعد بالنسبة للصفحات ، تعتبر عادة أمراً ثانوياً جداً بالنسبة للمحور الأول . فجميع العلاقات التي تدرس في كتب اللغة تسجل طوال هذا الخط الأفقي الديناميكي ، ولكن عندما تصادف كلمات عديدة لها المحل نفسه من الاعراب في الجملة ، كتتابع عدة مفاعيل ، فإن كل واحد منها يتعلق بالجملة بالطريقة نفسها ويتخذ بالتالي المكان نفسه في تسلسل العلاقات ، فيشعر القارئ ، كأنما يحدث انقطاع وتوقف في حركة السطر . إن هذا التعداد ينتظم ، نوعاً ما ، على شكل عمودي بالنسبة لسائر النص .

وإذا عبرت طباعياً عن الشكل ، فكل شيء يزداد وضوحاً ، وأكون قد أبرزت ، على حدة ، العناصر المشتركة بين كل هذه الألفاظ ، ويظهر لي حالا

تركيب الجملة بحيث أستطيع أن أتجاوز قسماً من هذه التعدادات لأرى ما يتبعها، شرط أن أعود إليها فيما بعد .

وهكذا في الفصل الثاني والعشرين من كتاب «غارغانتوا» يخبرنا «رابليه» أن هذا العملاق الطيب كان يلعب :

Au flux

à La prime

à La pille

à La triumphe

à La Picardie

au cent

a L'espina

à La malheureuse

au fourby ,

(إن اللوحة تتضمن مئتي وثمانية عشرة لعبة ، ولكن ترتيبها العمودي يسمح لنا بالوصول توالاً إلى آخرها) :

à Cambos

à La recheute

au picandau

a croqueteste

a la grolle

a la grue

a taille coup

au nazardes

aux allouettes

a chinquenaudes .

وبعد أن يكون قد لعب وأمضى وقته هكذا يجدر به أن يشرب قليلا ،  
وهذا أمر عادي بالنسبة للرجل ، وفجأة يحلوه أن يستلقي على مقعد خشبي  
أو على سرير وينام ساعتين أو ثلاثا دون أن يفكر شرا أو يقول شرا ... كل  
لعبة مذكورة في اللوحة تندمج في سير الجملة الأفقي في الوقت نفسه . ولكن  
بعض الحالات تبدو أكثر تعقيدا : فبعض الأجزاء التي يجب أن تتتابع في  
اللوحة يمكن أن توضع كعناصر مشتركة بالطريقة نفسها كما هي الحال في علم  
الأنساب ، كنسب " باتتا غروبال " مثلا :

" كان الباكون ينمون في الطول . ومن هؤلاء جاء العمالقة ، ومنهم "  
باتتاغروبال " ،

كان الأول شالبروت

فأنجب سارا بروت

الذي أنجب فاريرروت

وفاريرروت أنجب هورتالي ، وكان يأكل كثيرا من الحساء ويحكم في  
زمن الطوفان .

وهو رتالي أنجب نامبروت .

الذي أنجب أطلس ، حامل السماء على منكبيه ليمنعها من السقوط

وأطلس أنجب غوليات ،

الذي أنجب إيريكس ، مخترع لعبة الكؤوس

وايريكس أنجب تيت

الذي أنجب ايريون \*

( وتشتمل اللاحة هنا على اثنين وستين نبيا )

ويذكر الكاتب بعد ذلك لائحة بعشرة أنساب تنتهي بغار غانتوا الذي \*  
أنجب باتسا غروبال \* النبيل سيدي \* . إن البناء العمودي واللائحة العمودية  
يمكنهما أن يدخلتا في أي قسم من أقسام الجملة ، ويمكن للكلمات التي تتألف  
منها أن يكون لها أي محل كان من الاعراب شرط أن يكون هذا المحل من  
الاعراب هو نفسه لجميع كلمات اللاحة ، ويمكنهما أيضا أن يقعا خارج الجملة  
بانتظار جملة أخرى . ويمكن تأليف كتب كاملة على هذا الشكل : إن لائحة  
الأسماء في دليل الهاتف لاتشكل جملة ، ولكننا نستطيع تخيل عبارات تدخل  
فيها اسما أو اثنين أو أكثر ، أو جميع أسماء اللاحة .

وكما أنه يمكن للبناء العمودي في النواحي أن يتشابه داخل البناءات  
الأفقية ، كذلك يمكن للبناءات الأفقية أن تتعلق بأجزاء اللاحة ، وهذا ما يحدث  
في جميع المعاجم والموسوعات . فهذان الشكلان للمجموعات اللفظية يمكن أن  
يتمازجا إلى مالا نهاية .



ولاجدوى من التذكير ، في أيامنا الحاضرة ، بأهمية التعداد في الأدب الكلاسيكي ، سواء أكان ذلك في التوراة أو عند هوميروس ، والتراجيدين الاغريق ، أو رابليه ، وهوغو ، أو الشعراء المعاصرين . ففي بناءات هؤلاء يمكن للوائح أن تكون متنوعة تنوع الجمل :

### ٦ - مفتوحة أو مغلقة :

( إذا كتبت : " الرسل اثنا عشر " ، وعددت اثني عشر اسما تكون لاحتى مليئة ، لامجال لاضافة شيء اليها ، إلا أن لاحتى يمكن أن تبقى مفتوحة ، مع مالها من مميزات واضحة ، فيتعلق الأمر عندئذ ، بسلسلة من الأمثلة ، أدعو القارئ إلى أن يضيف اليها أمثلة من النوع نفسه - ان كلمة "الخ" هي أكثر العلامات شهرة للدلالة على أن العبارة مفتوحة) .

### ب - علامة الشكل أو منظمته

(أن مجرد ترتيب الكلمات وفقاً لمحور عمودي ، من أعلى إلى أسفل ، يبدو كأنه ينظمها في تسلسل تدريجي ، على أن هناك ترتيباً آخر هو مهم جداً لحضارتنا ، يسمح بتعليق كل ارتباط بين ترتيب العمود وأي ترتيب نظري آخر ، وهو يسمح في الوقت نفسه بالعثور السريع على أي عنصر من عناصره نبحث عنه .. انه الترتيب الأبجدي الذي يمكن أن تخضع له أية مجموعة من تعداد لا شكل محدد له في الحقيقة ، وتعليق كل النتائج التي يمكن أن تستخرج من علاقات الجوار بين مختلف العناصر في الصفحة الواحدة .

- ولنسارع إلى القول أن الترتيب الأبجدي ان لم يكن مرتكزاً على علاقات نظرية بين الكائنات التي تدل عليها فهو مع ذلك يستطيع أن يقيم علاقات بين هذه الكائنات ، ولا يزال كل منا يذكر الدور الذي لعبه بالنسبة له مركزه في اللائحة الأبجدية لتلامذة صفه .

- إن علاقات الجوار ، إن لم يُلغها نظام الترتيب الأبجدي ، تستطيع أن تنتشر ، أما على خط مستقيم (لاحقة الطلاب حسب نتائج المسابقة ، من الأول إلى الأخير ، ويكون مركز الأخير في اللاحقة أبعد ما يكون عن مركز الأول) وأما على خط دائري حيث يتصل الأخير بالأول (وهكذا أشهر السنة الاثنا عشر ، والفصول الأربعة ، وألوان قوس قزح السبعة ، الخ ..) . كما أنها تستطيع أن تتخذ جميع الأشكال ، وتتنظم بألف طريقة .

### ج - بسيطة أو مركبة

(إن تعداداً للعناصر يمكن أن يخضع لتعداد الفئة أو الجماعة .. الخ ، وهكذا نحصل على تصنيف يفرض ترتيبه وجود عدة أعمدة متفاوتة المراكز بالنسبة لبعضها البعض ، أو وجود تعدادات كثيرة تتصل عناصرها بعضها ببعض . فنحصل عندئذ على شكل لوحة . أنه مثل دليل الهاتف يتألف بكامله من لوحة ضخمة متقابلة العناصر) .

### ٤ - الخطوط المتعرجة <http://Archivebeta.Sa>

أن التعدادات المركبة ستجمع هكذا ، بشكل طبيعي ، في أعمدة كثيرة ، وكل عنصر من عناصر اللوحة يمكن أن يكون هو نفسه نقطة انطلاق لبناء أفقي ، لمجموعة من العبارات . ومن الواضح أن تقوم علاقات بين هذه العبارات ، وبين أجزاء تعدادات كثيرة أخرى . ففي الفصل الأول من «غارغانتوا» يعطينا رابليه مثلاً بسيطاً لهذا النوع من البناء المنحرف :

.... attendu L'admirable transport des regnes et empires :

des Assyriens ès M èdes ,

des M èdes ès Macèdones ,

des Macèdones ès Romains

des Romains ès Grecz

des Grecz ès Franc,ois

وإذا فصلنا بين العمودين يصبح الترتيب كالآتي :

des Assyriens

ès

Mèdes

Medès

Macedones

Macedones

Romains

Romains

Grecz

Grecz

Franc,ois

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

وفي مكان آخر ، في الفصل الثامن والثلاثين من «الكتاب الثالث»

يظهر مثال آخر أوضح من الأول :

قال «بانتاغريوال» ان تربيولييه يبدو لي مجنوناً .

فأجاب «باتورج» : «بل ان جنونه كامل»

ويتبع ذلك حوار بين «بانتاغريوال» و «باتورج» وضع على عمودين

ذكرت فيهما صفات عديدة لكلمة مجنون :

باتورج

بانتاغريوال

F . de haulte game

Fol fatal

F . de b quarre et de b mol	F . de nature
F . terrien	F . cèleste
F . joyeux et folastrant	F . Jovial
F . jolly et folliant	F . Mercurial
F . à pomettes	F . Lunatique
F . à Sonnettes	F . erraticque
F . riant et vènerien	F . acterè et junonien
F . de soubsstraicte	F . arctique
F . de mère goutte	F . hèroïque

.....

ARCHIVE

(ويشتمل التعداد على هذه المرة مائة وثلاث ألفاظ مزدوجة) :

F . de rebus	F . hieroglyphique
F . à patron	F . authenticque
F . à chaperon	F . de vateur
F . à doublerobras	F . précieux
F . à La damasquine	F . fantasticque
F . de tauchie	F . lymphactique
F . d'azemine	F . panicque

F. Barytonant

F. mouchetè

F. alambicquè

F. à épreuve de harequebutte

F. non fascheux

إن هذه المقاطع لرابليه لم تحظ حتى يومنا هذا بالاعتناء الذي تستحقه من المؤرخين ومشرعي الأدب ، ولكننا نرى بوضوح في بعض مقاطع رابليه المقابلة المزدوجة : الأتقية ، والعمودية ، يضاف إليها التأثير المنحرف الذي تسببه الأجوبة المتتالية ، ولكي نصرّ على هذه العلاقات ينبغي إيجاد وسيلة تجبر العين على القيام بحركات منحرفة بالنسبة لهذا السدى الأتقي العمودي . إن أقرب وسيلة هي المراجعة : فيمكن أن نحمل القارئ على النظر في مكان آخر ، أما بواسطة عبارة ، أو بواسطة كلمة ، مثلاً عنوان معادل في الانسيكلوبيديا ، أو بواسطة إشارة (نجمة ، علامة تذكير ، الخ) موضوعة في مكان آخر من الصفحة ، أو من الكتاب . وحتى لو لم يكن للإشارة هذه أية قيمة متفق عليها ، فإن تكرارها خارجاً عن التسلسل الطبيعي ، يجعلني أقيم الصلة . ونحن نعرف ، فضلاً عن ذلك ، أن تكرار الكلمة نفسها في أول كل جزء من أجزاء سلسلة عمودية هو من أفضل الوسائل للفت الانتباه لهذه السلسلة . وكلما كانت الاشارات المتشابهة عديدة ومتقاربة كلما جذبت انتباهي ، وشكلت مجموعة ديناميكية في الصفحة . وإلى السهمين الأساسيين : من اليسار إلى اليمين ، ومن أعلى إلى أسفل ، ستضاف جميع السهام التي مستتطق من قطب إلى آخر من هذه الاعادات .

#### ٥ - الهوامش :

أن الملاحظات توضع عادة خارج جسم الصفحة ، في أسفلها ، وأحياناً في آخر الفصل أو في آخر الكتاب ، وهذه الظاهرة تدعو القارئ إلى مطالعة

النص مرتين : مرة أولى بقراءته الجملة مباشرة ، ومرة ثانية عندما تدعوه الملاحظة إلى ذلك .

أن الفصل بين منطقتين من النص ، احدهما اختيارية والثانية الزامية ، يعبر غالباً عن فصل بين منطقتين من الجمهور الذي يتوجه النص إليه . فعندما نجىء باستشهادات من لغة أجنبية ، ثم نترجمها ، فذلك لأننا نعتبر أن بعض القراء قد فهموا من أنفسهم ، وأن الباقيين يجهلون اللغة الاسبانية أو الفنلندية وهم بحاجة إلى هذا الدوران . وكذلك عندما يريد الكاتب أن يكون في متناول الجميع ، وأن يحمي نفسه في الوقت ذاته من انتقاد الاختصاصيين ، فإنه يعمد إلى معالجة النقاط الحساسة في مجال صغير مخصص لذلك .

فالملاحظة تتعلق بكلمة واحدة من النص الأساسي ، ولكن التعليق ، في الأعم الأغلب ، يتعلق في الواقع بكامل النص ، فلا يعود هناك من مبرر لوضع إشارة لهذه الكلمة أو تلك ، إذ يكون لدينا التفسير الهامشي . إن وضع التفسيرات في أسفل الصفحة هو الذي يولد فينا الميل إلى عدم مراجعتها إلا بعد قراءة النص بجموعه . ولكن عندما يكون الشرح أو التعليق موضوعاً إلى جانب النص ، فإن الحركة العادية للقراءة تجعلنا نصادفه فيما نحن نتابع القراءة . ومنذ ذاك يمتد التعليق ويغطي على المقال بكامله .

ويمكننا اعتبار طباعة الروايات التمثيلية كحالة خاصة للبناء الهامشي .. فقد كانت أسماء الأشخاص توضع ، فيما مضى ، في الهامش ، فلا تشكل جزءاً من النص المسموع ، فذكر الأسماء ضروري في النصوص التي تقرأ علينا ، فهي تدلنا كيف يجب أن نقرأ . وبعد ذلك أخذوا يضعون الاسم منفرداً في نصف السطر ، وهذه طريقة أخرى لفصله عن جسم النص .

وإلى هذه الملاحظات تضاف الملاحظات المتعلقة بالديكور ، والتي تهمل في التمثيل لأن الديكور موجود على المسرح ، ولكنها تعطى عند القراءة في الراديو ، وتضاف أيضاً الملاحظات المتعلقة باللهجة ، والايقاع ، والعاطفة ، التي على الممثل أن يبرزها ، بالضرورة ، في أثناء تمثيله .. وهكذا نرى في ترجمات المآسي الاغريقية المنشورة برعاية شركة غليوم بوديه أن الملاحظات القياسية للنص الأساسي قد حلت محلها تعليقات على الهامش من هذا النوع : «بحماسة ، ببطء ، ميلودراما ، الخ ....» .

أن معنى نص ما بكامله يمكن أن يتغير بسبب توجيهات كهذه للقراءة أو للقاء . ومن هذا النوع الملاحظة الواردة في تمثيلية «تارتوف» : «انه لمجرم هذا الذي يتكلم» .

فالعبرة في الهامش ، أو الجزء من العبارة ، أو الكلمة ، لا تتعلق البتة مباشرة بشيء يتقدمها أو يأتي بعدها في مجرى السطر ، أو الثلم ، أو الشريط الأولي ، بل هي شبيهة بجذوة النار التي تحسن بحراريتها كلما كنا أقرب إليها ، وهي تشبه أيضاً نقطة حبر تمتد في ورق النشاف ، وتكتسب اتساعاً إلى أن توقفها وتحذ من اتساعها نقطة أخرى . فيكون للكلمة حينئذ فعل الألوان ، ويكون لأسماء الألوان ، ولكن ما يدل على صفة مساحة ما ، أو مدى معين ، قوة كبيرة على الانتشار في الصفحة .

وعندما نذكر بعض كلمات من النص نستطيع أن نراقب بدقة اتجاه الانتشار ومداه ، فتقتصر بالشرح ، نوعاً ما ، على ملاحظة صغيرة .

ولقد أعطى «كولسيريدج» مثلاً كلاسيكياً عن استعمال الشرح الهامشي بصورة شعرية في كتابه «The Rime of the ancient Mariner» (أشعار ملاح قديم) .

وحتى في حال عدم وجود ملاحظات في أسفل الصفحة ، وتفسيرات في الهامش ، فإن الناشرين يتوجون عادة جسم النص في الصفحة بوضع كلمات تسمى «عنوان جار» وفي أغلب الحالات يكون هذا العنوان عنوان الكتاب نفسه ، يذكر به باستمرار كأنه مرمى السلاح ، إلا أن هذا العنوان ، في القرن التاسع عشر خاصة ، كان يتبدل من صفحة إلى أخرى ، مذكراً بعناوين الفصول ، أو مميّزاً كل صفحة عن مثيلتها ، أو ملخصاً إيّاها ، ليسمح للقارئ أن يطالعها بارتياح .

وهكذا نرى أنه يمكن احاطة جسم الصفحة بسور من الكلمات تحميه ، وتشرحه ، وتدافع عنه . إلا أن ترتيبات كهذه ، تكلف كثيراً ، ولا نراها في أيامنا الحاضرة إلا في المؤلفات العلمية : الملخصات ، الأطروحات ، الأبحاث ، تلك الكتب التي تتحكم فيها من الناحية الأدبية ، ويا للأسف ، الروتينيّة البغيضة .

ARCHIVE

٦ - الصفحات : <http://Archivebeta.Sakhril.com>

أن الأوزان الشعرية عند شعراء المآسي الاغريق كانت هي نفسها دلالة على طريقة الالتقاء ، وكل وضع لبّيت من الشعر في الصفحة ، وكل تقطيع للنص إلى أسطر غير متساوية في الطول ، له الدلالة ذاتها . ويبقى مالارميّة المثلّ الأصح لهذه الطريقة في استعمال الوزن الشعري في الصفحة . ولكن ينبغي أن نذكر أن مالارميّة نفسه كان يعتبر كتابه «رمية نرد لا تلغى الحظ أبداً» ، كأنه ارتفاع إلى مستوى القصيدة المستعملة في الملصقات والاعلانات والصحافة .

إن انطباعة المعبرة عند مالارميّة ترتكز على أربعة مبادئ أساسية :



(١) أن إبراز الفروق في قوّة الكلمات يعبر عنه بواسطة حروف مختلفة في الجسم . فالكلمات التي تلفظ بقوة ، وتدخل في الجملة الرئيسية تطبع بحروف أضخم من غيرها . أن ترتيب درجات القوة عند مالارميه يتم بحسب ترتيب الجمل الثانوية .

(٢) أن الفراغ يشير إلى الصمت : فراغ متفاوت في الكثافة بين المقاطع أو الفقرات الشعرية ، وفراغ متفاوت في الطول داخل السطر ، ومسافة متفاوتة في الاتساع من سطر إلى آخر . ويتحتّم علينا هنا أن نلاحظ وجود نتيجتين متناقضتين : أن قراءة النثر تعودنا على اعتبار الوقت الذي يستغرقه الانتقال من سطر إلى آخر في العمود وقتاً تافهاً ، وعندما يكون انطلاق السطر الثاني منحرفاً نحو اليمين ، كما هي الحال في انطلاق المقطع ، فإن الكلمة الأولى يسبقها صمت ، بدون أن يحدث أي خلل في حركة النص العامة . وعلى النقيض من ذلك ، عندما يكون انطلاق السطر منحرفاً نحو اليسار ، نميل إلى التفتيش في الأعلى عن العمود الركيزة الذي حدثت منه الانطلاقة ، فنشعر كأننا قمنا بعودة إلى الوراء ، أنه صمت مشدّد يستدعي الانتباه . وعلى القارئ أن يبرزه بالتشديد على اللفظ في «طرفيه» .. أي الكلمة التي تسبق والكلمة التي تلي ، ولكن عندما يكون الإحراف نحو اليمين ينبغي للقارئ ، على العكس ، أن يخفف التشديد على الطرفين بتخفيفه لفظ الكلمات في كل جانب.

(٣) من المؤكد أن مالارميه هو الذي أوجد ، فضلاً عن ذلك ، ما يساوي ارتفاع الرنة والالقاء . فقد كان يريد أن يطابق أعلى الصفحة أكثر الأصوات حدة ، وأن يطابق أسفل الصفحة أكثر الأصوات ضخامة كما هي الحال في كتابة النوطة الموسيقية . غير أن هذه الطريقة ، ويا للأسف ، لا يمكن تطبيقها في قصيدته إلّا في عمودها الفقري ، أو في عنواتها : «رمية

نرد لا تلغي الحظ أبدا» ، وهذا العنوان مطبوع بأضخم الحروف ، ذلك لأن الصفحة لا تحوي سوى سطر واحد . إن الاتجاه العمودي ، من أعلى إلى أسفل ، هو من الدقة بحيث أننا نضطر ، إذا أردنا أن نطبق حرفياً مبدأ مالارميه عند وجود عدة أسطر ، إلى أن يكون لدينا صفحات تبدأ دائماً بالنغمة الحادة وتنتهي دائماً بالنغمة الضخمة . وفي «رمية» نرد لا تلغي الحظ أبدا» نرى أن هذا المبدأ يقل تطبيقه تدريجياً كلما ابتعدنا عن هذه الجملة الرئيسية إلى أن يزول نهائياً .

(٤) يضاف إلى كل ذلك التفريق المعروف القائم بين «لونين» في الطباعة : الكتابة على الطريقة الرومانية ، والكتابة المائلة الحروف (italique) التي توافق تسجيل رنة أو صوت .

ويمكن أن يتنوع هذا التفريق إلى ما لا نهاية إذا ما استعملت حروف ذات أشكال مختلفة ، كما هي الحال دائماً في الصحف والملصقات ونشرات الدعاية ، الخ .. إن مالارميه لم يخطر في هذه التلحية .

إن كاتالوج أحد مسابك الحروف يقدم لنا اليوم أنواعاً عديدة من الحروف لا ينضب معينها ، والخطر كل الخطر هو ، بالفعل ، في هذا الثراء الذي لم يستثمر ، ويا للأسف ، إلا بطريقة خسنة . فينبغي أن يتعلم الكتاب ، شيئاً فشيئاً ، طريقة استعمال هذه الحروف المختلفة كما يفعل الموسيقيون بأوتارهم وآلاتهم ورناتها .

ومن المفهوم أننا إذا تعمقنا في دراسة «رمية» نرد لا تلغي الحظ أبدا» تمكنا من أن نوضح عدداً من الأعمال التي بحثناها سابقاً تحت العناوين التالية: تعداد ، ملاحظات أو حواشي .

#### ٧ - الرسوم والأشكال :

إذا نظرنا إلى النصفحة بمجملها أدهشنا منها بعض الرسوم ، حتى ولو لم تكن قد قرأنا بعد كلمة منها : مستطيل متلاحم الأجزاء ، أو مقسم إلى فقرات ، توضحه أو لا توضحه بعض العناوين ، مليء بالشعر ، والمقاطع المنظمة ، أو لا تنظيم فيها وفقاً لنزوات «لافونتين» . فيظهر النصّ حالاً كأنه كتلة كثيفة أو رقيقة ، لا شكل لها ، منظمة أو غير منظمة . ومن الممكن اعطاء معنى متفاوت في الدقة لهذه الأشكال .

وتستطيع هذه الأشكال أن تكون رسماً نتعرف عليه من النظرة الأولى : وهذه الحالة هي حالة كتاب «سيرنكس» لـ «تيوقريط» ، وكتاب «الأجنحة» أو «الهيكل» لـ «جورج هربرت» أو قتيبة رابليه . وعندئذ يمكننا التحدث عن الخط بالرسم .

إن قصائد أبولينير ، على ما فيها من جمال أحياناً ، تشتمل على صعوبة كبرى ، إذ أنها في الغالب تتألف من نصوص مرتبة حسب خطوط رسم يتعدى تحقيقه في الطباعة تحقيقاً مناسباً . أما قصائد تيوقريط ، ورابليه ، وهربرت ، ولويس كارول ، أو ديبلان توماس ، فهي أكثر تشويقاً ، لأن الأشكال فيها تعترف إلى حركة القراءة بكاملها . إن الشكل المبسط هو في الوقت نفسه شكل إيقاعي . وليس من العدل أن نقصر أشكال الكتابة عند أبولينير على ترتيب السطور في النصّ وفقاً للخطوط الأولية التي يرسمها في أخراجها الملخص ، فهو ينجح أحياناً في إقامة علاقات بين مختلف أجزاء كتاباته شبيهة بالعلاقات الموجودة بين مختلف أجزاء لوحة زيتية . فلننصغ إليه في مقالته «ليالي باريس» وقد وقعها باسمه المستعار «غبريال أربوان» :

.... ان ما يفرض نفسه ، ويقلب على غيره في «رسالة الأوقيانوس»

أما هو الشكل الطباعي ، وخاصة الصورة أو الرسم ، ولا يهم من الناحية

النفسية إذا كانت هذه الصورة تتألف من أجزاء لغة محكية ، لأن الصلة بين هذه الأجزاء لم تعد صلة يفرضها المنطق اللغوي ، بل هي صلة يقيّمها المنطق العقلي المرسوم ، الذي ينتهي إلى تنظيم رحبي يناقض كل المناقضة التقابل السياقي الذي لا ارتباط فيه ..» . ها نحن نصل إلى الموارد الأخيرة في فن الحفر : الهياكل انمصرية ، البسط الفرنسية ، لوحات فان إيك ، التي لها في أيامنا الحاضرة ، بالتأكيد ، ورثة لا يحصى لهم عدد : الكتب التقنية ، واللوحات الاعلانية للدعاية ، التي هي ، ويا للأسف ، على مستوى أدنى - لذلك ينبغي الاهتمام بهذا الفن الصناعي الشعبي الحالي ، فترفعه إلى مستوى يتمكن معه من منافسة الأعمال الفنية القديمة .

#### ٨ - الصفحة ضمن الصفحة

أن أسهل ما يمكن اظهاره في صفحة كتاب ، من بين جميع الأشياء الخارجية ، هو صفحة من كتاب . فجميع الكلمات ، وجميع عبارات نصّ متتابع ، وحتى عبارات صفحة مركبة ، مع ما فيها من جواش وعناوين جارية ، وعناوين ثانوية ، إلخ ، تؤثر بعضها على بعض . وقد يكون من مصلحتنا أن نعزل ، بصورة متفاوتة ، عبارة معينة ، وتقديمها كأنها منفردة . وهذا ما يحدث مثلاً في الرواية عندما نريد أن نعيد التأثير الذي أحدثه اعلان ما ، أو كتابة ما ، رآها البطل فجأة ، فنحيط هذا المقطع باطار له قيمة الورقة البيضاء ، سواء أكانت بحجم بطاقة الزيارة أو بحجم إعلان ضخم ، أو بحجم صفحة من كتاب . وقد تكون هذه الورقة البيضاء منظمة تنظيمياً كافياً بحيث لا تحتاج إلى إطار . وهكذا يجعلنا بلزك نقرأ في كتابه «ربة المقاطعة بضع صفحات من رواية «أولمبيا أو الثارات الرومانية» موضوعة في غير ترتيبها الأصلي ، ولكنه يقدّم لنا كل ما يلزم لاعادة ترتيبها ، وملاحظة النقص الموجود

بين صفحتين من تلك الصفحات . إن إخراجاً كهذا يؤثر في القارئ تأثيراً يختلف عن تأثير الاستشهادات ، إذ يضعنا وجهاً لوجه أمام الموضوع بالذات .

والواقع أن نهاية السطر في العمود النثري لا أهمية لها ، مما يفضي عندما تعزل الصفحة إلى فصل كلمات معينة ، بل إلى شعر عفوي يمكننا الاستفادة منه كثيراً .. وهكذا ، فالمقطع الأول من «أولمبيا أو الثارات الرومانية» يبدأ عند آخر كلمة من الجملة ، مما يحملنا على محاولة تخيل ما سبق ، فيكتسب السطر قوة امتداد كبيرة . إن كلمة «مغارة» التي فقدت بفصلها عن الجملة من الاعراب ، ستلعب بالنسبة إلى الجمل التالية دور مجموعة من الضوابط الموسيقية من رفع وخفض ، وهي التي تعطي الصفحة لهجتها ، وتصبغها بصبغتها الاستحضارية .

إذا وضعت صفحة ضمن صفحة أخرى ، فإن الأولى تتميز عن الثانية بشكلها المصغر . وغالباً ما تطبع الاستشهادات في الكتب العلمية بأسطر أقصر من غيرها . والعين تتبع ، بشكل طبيعي ، خطوط الفقرات ، وهذا ما يمكننا من جمع عدة نصوص كجمع الأصوات في الموسيقى ، ويصبح التجاذب بين مختلف قطع العمود أقوى كلما كان الانقطاع الذي يفرق بينها مصطنعاً ، كحدوث الانقطاع مثلاً في وسط الجملة كما هي الحال عند بلزاك ، وحتى في وسط الكلمة.

إن ادخال صفحة أو سطر في صفحة أخرى يسمح بتقطيع نظري تختلف خصائصه كل الاختلاف عن تقطيع الاستشهادات العادي . وهذا التقطيع يساعدنا على أن ندخل في النص توتراً جديداً شبيهاً بالتوتر الذي نشعر به غالباً في أيامنا الحاضرة ، في مدننا المليئة بالإعلانات ، والعناوين ، والمنشورات ، والضاجة بالأغاني ، والخطب المذاعة ، وانها لهزات تقطع علينا بقسوة ما نقرأ وما نسمع .

## ٩ - ألواح الكتابة :

ان كتاب «ربة المقاطعة» ، مع ما فيه من تقطيع نظري لصفحات «أولمبيا أو الثارات الرومانية» ، والتشويش الذي حدث في ترتيبها يفضيان بنا إلى النظر في مشاكل الكتاب ، وفي العلاقات القائمة بين هذه الصفحات .

ان الصفة المميزة للكتاب الغربي الحالي ، من هذه الناحية ، هي تقديمه على شكل لوحين متقابلين : فنحن نرى دائماً صفتين في آن واحد ، احدهما مواجهة للآخرى . وهذا واضح في كتاب «ربة المقاطعة» لأن العنوان «أولمبيا أو الثارات الرومانية» يمتد على الصفتين ، «أولمبيا» في الصفحة اليسرى ، و«الثارات الرومانية» في الصفحة اليمنى .

إن خياطة الصفتين تشغل منطقة تقل فيها الرؤية ، ولذلك يحدث غالباً أن توضع فيها التفسيرات والحواشي بصورة متناظرة بحيث يكون الهامش الأيمن هو الهامش الأيسر للصفحة اليمنى ، وكذلك الأيسر اليسرى . وانتقال العين من اليسار إلى اليمين يحملنا على ترك الصفحة اليسرى للاهتمام بالصفحة اليمنى ، المعروفة بالصفحة الفضلى ، والتي يدون عليها دائماً عنوان الكتاب ، وفي الأغلب الأعم مطلع الفصل .

إن التقديم المتقابل لهذين انمصراعين يمكن الألواح من أن تنبسط ، فتندفق الأولى على الثانية . وعندما يكون الكتاب مفتوحاً ، فإن السطور من جانب تقابل السطور من الجانب الآخر .

وأفضل مثال على استعمال الألواح الكتابية هو الترجمة المتقابلة السطور ، فيكون النص الأصلي في جهة ، والترجمة في الجهة المقابلة . وقد

استفاد «سترن» من هذا المظهر في الكتاب فحقق تطابقاً جميلاً ، وهو حتى الآن ، أوبرع فنان عرفته في مجال تنظيم الكتب وترتيبه .

#### ١٠ - الفهارس :

إن الترتيب الذي تنتظم به الصفحات تختلف أهميته في القصة الخطية حيث تتتابع الحوادث ، وفي الاسيكلوبيديا حيث ننتقل من مقال إلى آخر وفقاً لحاجات الساعة . وأما الكتاب الذي تكثر فيه الحوادث المتتابعة ، فإنه يتطلب فهرساً يساعدنا على إيجاد سياق الحوادث فيه . وعندما يكون النص منظماً وفقاً لسطر بسيط ، يعد الناشر البارِع إلى إضافة فهرس يسمح لنا بالبحث عن كلمة معينة ، أو موضوع معين ، دون أن يرغمنا على قراءة الكتاب بكامله .

وإلى النظام الأولي في ترقيم الصفحات ، ذلك النظام الذي يصبح في الترجمة ذات السطور المتقابلة ترقياً مزدوجاً متوازياً ، يمكن أن تضاف جميع أنواع التراقيم التي يفرضها علينا النص نفسه (وهكذا يتجاوز سترن فصلاً معيناً ثم يقترح علينا قراءته بعد ذلك) أو تفرضها ملاحظات وإشارات ، وزوائد ، وتعدادات من كل نوع . وفي ختام «الكتاب الرابع» يضيف رابليه جدولاً يشرح الكلمات الصعبة . أما كارلوا اميليو غادا ، فإنه يزيد على قصصه القصيرة ملاحظات هزيلة وعلمية طويلة . وعندما طبع فولكنر كتابه «The Sound and the Fury» ، طبعة ثانية ، فإنه أضاف إليه شجرة أسرة كوميسون مفصلة .

وليس جسم الصفحة وحده هو الذي يمكن إحاطته بسور وحسب ، بل كذلك جسم العمل الأدبي . ويمكن لجميع الحالات التي صادفناها من هذا النوع أن تلتقي على مستوى الكتاب .

ويحدث كل ذلك دون أن نغير شيئاً في مظهر الكتاب الخارجي ، ولا في طريقة صناعته الحالية .. ولكن يسهل بالتأكيد تخيل أشكال جديدة .



## تنسي وليامز والاتجاهات المعاصرة في المسرح العالمي الراهن

■ ترجمة : عز الدين وهدان ■

على الرغم من التغييرات الكبيرة التي طرأت على الحياة الأمريكية منذ الحرب العالمية الثانية فإن أوفر مؤلفي المسرح الأمريكي بعد الحرب نصيباً من الاحترام هو تنسي وليامز الذي أحرز أول خطوات النجاح بمسرحيات كتبت في ظلال سنوات ما قبل الحرب . ولقد اعتبرت مسرحياته من روائع المسرح الأمريكي الذي أفرز خلال سنوات تطوره عدداً هائلاً من المسرحيات الجديدة ، وهو من الكتاب الذين أصبحت أعمالهم المسرحية مدارس في فن الكتابة للمسرح ولفهم التطور التاريخي لحركة المسرح الأمريكي . وتؤكد الدراسات والأبحاث أن الدراما الأمريكية لم تصبح ذات موضوعات أمريكية خالصة إلا منذ أربعين عاماً ، واستكملت أوج نضوجها في مسرحيات يوجين أونيل وروبرت شيرود وألمر رايس وسيدني هوارد وتنسي وليامز .

على الرغم من أن الدراما الأمريكية عكست منذ بدايتها تأثيرها الشديد بالأنماط الأوروبية والبريطانية بوجه خاص التي كانت سائدة في تلك الفترة حيث كتب محترفون بوعي حاد وخبرة كبيرة في مجال الدراما المسرحية عالجوا فيها تقاليد ومواقف ومتاعب الجماهير وأزمات في صيغة واقعية مفعمة بالمشاعر الإنسانية ، إلا أن تلك المسرحيات التي كتبت في فترات نشوء



المسرح الأمريكي الأولى غريبة تماماً ومضحكة عندما تقدم على خشبة المسرح ، إذ تبرز سذاجة الأفكار وقلة الخبرة في فنون الكتابة للمسرح قياساً إلى التطورات التي حصلت في المسرح الحديث . وفي بداية تكوين المسرح الأمريكي ساد موضوع حب الحرية والثورة على الطغيان وكانت تلك المسرحيات بسيطة التكوين الدرامي وهي شبه مرتجلة أحياناً وتعتمد في استخراج مادتها على بعض قصص المأثور الشعبي وحكايات البطولات في التاريخ الوطني والأمماتي عامة ، وقد أكدت تلك المسرحيات على البطولات الفردية التي استمدت مادتها من أحداث الماضي ، كما حصل عند تقديم مسرحية (سبارتكوس) . وعندما أصبحت الحاجة ضرورية لتقديم أعمال ذات نمط يعالج شؤون الإنسان ويقرب من تفاصيل حياته اليومية بدأت محاولات الاعداد المسرحي عن الروايات ذات التأثير الشعبي الكبير ، كما حصل بالنسبة لرواية (كوخ النعم نوم) .

ولقد انعكست الحرب الأهلية ذاتها على الدراما الأمريكية حيث تمت معالجتها في مسرحيات عكست الرغبة في تغيير مآسي الحرب وآثارها السلبية والتفكير في صورة المستقبل والدعوة الشديدة إلى تأكيد مفاهيم الوحدة الأمريكية والاقتراب من قضية حب الحرية الفردية التي كانت سبباً في إلغاء الرق والتطلع إلى تحسين الأوضاع الاقتصادية فأصبحت هذه الدعوة السبب الأساسي في وصول الموجات البشرية الكبيرة من المستوطنين واتعكس وجودهم على حالة التطور في مجالات عديدة شملت الدعوة إلى الخروج من الدائرة الضيقة في مجال الآراء الدينية والسياسية وإتاحة الفرصة أمام الأفراد لتنمية امكاناتهم المادية وتطويرها والاستثمار أموالهم في مشاريع التنمية والبناء ، وبذلك ظهرت مشاكل جديدة في التكوين الاجتماعي .

ظهرت أمام المسرح الأمريكي نماذج تستحق الكشف والمعالجة وعرضت المسرحيات التي تصور المعاصرة والمفسدين في دراما شعبية تجذب الطبقات المختلفة بغض النظر عن مستوى تلك المسرحيات التي كان يغلب عليها الكوميديا والتضخيم الساذج للمشكلات التي يراود مناقشتها . وهكذا حصل المسرح الأمريكي في مرحلة مناقشة الأوضاع الجديدة على اهتمام جماهيري واسع .

إن جهود رابطة المسرح التي تم تشكيلها لتخطط مستقبل المسرح الأمريكي اقترنت منذ بدايتها ببداية انطلاق المسرح الأمريكي الحديث وهي تبحث عن الثناييع في مجال الكتابة والإخراج لكي تمد الحركة المسرحية بالدم الجديد . لذلك فكرت رابطة المسرح منذ البداية بمد الجسور إلى المسرح الأوربي الذي كان متقدماً كثيراً على المسرح الأمريكي ، وبدأ التفكير بتقديم نماذج من مسرحيات أوربية قالت شهرة واسعة لمناقشتها هموم العصر ومشاكل الإنسان وكذلك لكونها جزءاً من تيارات ومدارس مهمة في المسرح العالمي الحديث ، فقد اختيرت نماذج من المسرحيات التي تدعو إلى الحرية والثورة على المصطلح الاجتماعي المتخلف وعدم الاستكانة للقيم والأخلاق المتوارثة وكذلك الاهتمام بدراما الأفكار ، أي المسرحيات التي لا تستهدف الامتاع والتسلية فقط بل تعنى بمناقشة الأفكار التي غالباً ما تتصل بالأوضاع الاجتماعية والسياسية المعاصرة ، حيث كان لمسرحيات برناردشو النصيب الأكبر ، وكذلك تقديم نماذج من المسرحيات الرمزية المهمة لهنريك أبسن وكارل تشابيك وفرانز بروفيل وجورج كيزر . كما يسجل تاريخ المسرح الأمريكي الاهتمام بتقديم نماذج من الكتاب الأمريكيين المبدعين أمثال يوجين أونيل وألمر رايس وروبرت شرود وماكمويل اندرسون وفيلبس

بارى . ويضاف إلى جهد رابطة المسرح محاولات عديدة حصلت في تجمعات ومسارح كثيرة كانت تهدف خلق مسرح حديث حيوي القيمة كان جزءاً من حركة مسرحية واسعة النطاق في المدن الكبيرة .

وتأتي أهمية تلك الجهود من كونها منفتحة على تيارات الأدب والمسرح العالمي أكثر من كونها مهتمة بالجهود الاقليمية للمسرح الأمريكي حسب مما أسهم في تطور تلك التجارب وتساعد وتيرة المسرح الأمريكي ونضوج المضامين والأشكال التي تناولها كتاب عمالقة كان في مقدمتهم أوجين أونيل وآرثر ميللر وتنسي وليامز وغيرهم .

وصف «مالكوم جولنشتاين» كتاب مرحلة الثلاثينات في أمريكا بأنهم قلة من أهل الفكر ولكنهم قادرون على خلق دراما ذات أهداف جديدة ، ومنشطة لحركة المسرح . وكان ثمة عامل مهم ساعد في تطور امكانيات الكتاب هو ازدياد الاحتجاج الاجتماعي في أفق الواقع الأمريكي حيث أصبحت قضايا الإنسان واهتماماته المحور الأساسي للفكر المسرحي وكل موسم كان يحمل قدراً جديداً من التوجهات المفرغة في قالب مسرحي يتصف بالثورة على المادية والظلم ويرسم أكثر من علامة للمجتمع الجديد . ولنتوقف قليلاً عند ثلاثة من كتاب تلك المرحلة ، هم ماكسويل اندرسون وأس . ان . بيرمان وروبرت شيروود الذين عبروا خير تعبير عن الاتجاه التقليدي للطبقة الوسطى في المسرح ، إذ تميزت مسرحياتهم بنكهة مأساوية وطابع جذي ، وكان أغلب أبطالها شخصيات مختارة من الطبقة الوسطى وتعتبر تلك المسرحيات تطوراً للمأساة العالمية التي كانت معروفة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حيث اعتبرت شخصيات الطبقة الوسطى صالحة لتحل محل نماذج طبقة النبلاء التي كانت تتميز بها تلك المسرحيات .

كتب اندرسون مسرحيات عديدة كوميدية وتراجيدية ، غنائية وغير غنائية ، وميلودراما ، وتطور في الكتابة إلى اختيار أساليب خشنة في المسرح عندما كتب (كلا الدارين لك) التي يهاجم فيها سياسة الكونغرس . ثم كتب سلسلة من المسرحيات التي يحاول فيها تقديم المشاكل المعاصرة ، كما في مسرحية (الليل فوق الفضيلة) و (حداد الوادي) و (العربة الممتازة) .

أما بيرمان فيقترب أكثر من الاتجاه الكوميدي حيث حاول في مسرحياته الكشف عن التناقض بين أصحاب الثروات الكبيرة والمستأجرين وتناول إلى جانب ذلك السلوك والعادات في لمحات كاريكاتيرية مفرعة . ولعل أهم أعماله المسرحية (لا وقت للفكاهة) التي سجل فيها جانباً من حياته وتجاربه .

أما روبرت شيروود ، فهو الكاتب المعيز الذي استطاع الانتقال من الكوميديا الرفيعة إلى الدراما ذات الأثر الجاد التي تعالج مشكلة إنسانية ، وكان قد كتب في عام ١٩٣١ كوميديا حظيت باهتمام كبير بتعرضها لنظريات التحليل النفسي ، كما هو الحال في مسرحية (اجتماع عائلي في فيينا) . وبعد أربع سنوات عالج شيروود بنظرة متشائمة موضوعات الأزمات الاقتصادية التي كانت تعصف في أمريكا آنذاك ، كما هو الحال في مسرحية (الغابة المتحجرة) التي تعتبر من أفضل المسرحيات التي كتبت عن المشاكل الاقتصادية . وتتفق

جميع الدراسات والآراء على أن اندرسون وبيرمان وشيروود كانوا أفضل مؤلفي المسرحيات الاجتماعية وأصحاب حرفة في مجال التأليف المسرحي . وتطورت الدراما الاجتماعية على يد الكتاب المسرحيين في مرحلة الثلاثينات التي شهدت مسرحيات تعالج قضايا العمال وظروف استغلالهم ، كما هو الحال في مسرحية (في انتظار ليفتي) لكليفورد اوديتس حيث انتزع الكاتب اعجاب الجمهور الأمريكي من خلال تصديه لمعالجة الأزمات الاقتصادية ، كما

واصل معالجة تلك الأفكار في مسرحياته اللاحقة (استيقظوا وغنوا - القنسي الذهبي - وصاروخ إلى القمر) . وتعتبر الكاتبة ليليان هيلمان أكثر واقعية في مسرحياتها التي تتحدث بها عن الآمال العريضة التي يتوقعها الجنس البشري من التقدم الصناعي والتكنولوجي . وفي مسرحيتها (ساعة الأطفال) و (الثعالب الصغيرة) اللتين تعتبران أجمل ما كتبت ناقشت نماذج اجتماعية لها ارتباط وثيق بفكر وفلسفة واتجاهات الحياة في تلك الفترة .

وبعد تجاوز مرحلة الحرب العالمية الثانية وظهور التطورات الكثيرة في حياة المجتمع الأمريكي ، فإن الاحترام الكبير الذي حصلت عليه أعمال الكتاب يوجين أونيل وأرثر ميللر وتنسي وليامز وأدوارد البي وضعتهم في مصاف المبدعين المتميزين . ولم يكن أونيل قبل الحرب كاتباً مسرحياً عالمياً لكنه كان كاتباً للمسرح من الطراز الأول في الولايات المتحدة الأمريكية ، ووجدت شهرته قبولاً في الخارج ، فظفر ثلاث مرات بجائزة بوليتزر عن أحسن مسرحية أمريكية ، وتلقى في سنة ١٩٣٦ جائزة نوبل للأدب . أما آرثر ميللر فقد بدأت حياته المسرحية بميلودراما واقعية هي (كلهم إنساني) ، وبعد عامين قدم للمسرح مسرحية بهرت النظارة هي (موت بائع جوال) ومسرحية (الاختيار القاسي) وأخرى بعنوان (مشهد من الجسر) . أما تنسي وليامز فهو نجم ذو بريق خاص يبرز في أفق المسرح الأمريكي ولعل مسرحيته (بيت الحيوانات الزجاجية) أهم مسرحية كتبت في العصر الحديث .

### تنسي وليامز والمسرح الأمريكي

ولد توماس لاينر وليامز عام ١٩١٤ في كولمبوس بولاية ميسوري وهو ينتمي إلى عائلة فقيرة . كان أبوه خشن الطباع جاف المعاملة يكسب قوته من عمله في محل بيع أحذية ، وكانت أمه ابنة قسيس من الجنوب غرس في ذهن وليامز الصغير العديد من القصص الشعبية الفولكلورية والدينية . وفي عام

١٩٣١ التحق بجامعة ميسوري الا أنه فصل منها بعد ثلاث سنوات لعجزه عن تسديد مبالغ الدراسة ، فالتحق بوظيفة كتابية في محل بيع الأذنية الذي يشتغل فيه والده . وازداد اهتمامه بالمسرح عندما شاهد مسرحية (الاشباح) لهنريك أبسن، ثم تأثر بنظرية فرويد وكتابات د. هـ . لورنس وتعمق كثيراً بعوالم فولكنر حيث الغموض والجو الشعاري الرمزي . ومن هنا بدأت تراود وليامز فكرة الكتابة للمسرح . على الرغم من الظروف الاقتصادية السيئة التي كانت تحاصره على الدوام ، إذ كان يعمل في النهار ويكتب ويقرأ في الليل . وبعد اشتداد الأزمة الاقتصادية استغنت المصانع الصغيرة والكبيرة عن الأيدي العاملة فانتشرت البطالة وكان ضمن العاطلين وليامز الذي بدأ رحلته مع شبح الفقر . كان يبحث بشكل دائم عن عمل يحصل من خلاله على رخيص الخبز له ولأسرته فعمل بواباً في دار للسينما . واجتهد ليكتب السيناريو السينمائي لشركة «متروغولدين ماير» وبعد أن أتم السيناريو الأول الذي كان عبارة عن فكرة مبسطة لمسرحيته المشهورة (الحيوانات الزجاجية) واجهته الشركة بالرفض وامتنعت عن التعامل معه . وبعد ذلك فشل القاسي عمل وليامز في مهن عديدة منها كاتب برقيات في دائرة البريد ونادلاً في مقهى ليلي ومنشد أغان في تجمع للطبقة المترفة . كانت ذاكرة وليامز تسجل كل التفاصيل وتخترنها إلا أن ثمة انحرافاً خطيراً برز في حياته عندما صار يعاقر الخمر بنهم شديد ويتسكع في الشوارع العفنة حتى أصابه انهيار حاد ودخل مصح الأمراض العقلية . وبعد مغادرته المصح في عام ١٩٣٦ التحق بجامعة أيوا ، وهو يصف تلك المرحلة بأنها كانت صعبة للغاية ، حيث كان تفكيره يتوزع بين استرجاع الذكريات ومحاولة تسجيلها في أعمال أدبية كالقصة أو المسرحية . وكانت البداية مع مسرحيات الفصل الواحد كما فعل يوجين أونيل في عام ١٩٣٩ وعندما حصلت مسرحيته الأولى (معركة الملائكة) على جائزة مالية . اقترح أعضاء مؤسسة

روكفلر الأدبية منح وليامز العضوية وحصل بعد ذلك على منحة علمية أتاحت له دراسة فن الكتابة للمسرح بشكل متميز . وفي مجال الدراسة تعرف على الناقد جون جاسنر وتيريزا هلبيرن وعرض عليهما بعض كتاباته . وأظهرا إعجابهما بمسودة مسرحيته الطويلة (معركة الملائكة) . ويرى وليامز آنذاك أنها كانت الخطوة الأولى في عالم الكتابة للمسرح . وعندما نتأمل حياة الكاتب تنسي وليامز نجد أن ثلاث مراحل مهمة التسمت بها تجربته : الأولى التي أصر على تسميتها بمرحلة تجريب الأفكار الشعرية والغنائية بقوالب وصيغ مسرحية ، والثانية التي ظهر فيها باحثاً ومتأثراً ومبدعاً في مجال استلهم الموروثات الشعبية والأساطير والحكايات الخرافية وبرز فيها التأثير الديني وتأثره بالميثولوجيا اليونانية ، وكذلك الإيمان بأفكار فرويد ، والثالثة التي حاول فيها تنسي وليامز ابتكار صيغ وأفكار جديدة للمسرح بقصص مألوفة ذات اتجاه جديد مؤكداً أن عذاب البشرية لا يمكن أن ينتهي إلا بتطويع تجارب الانسان باتجاه خلق وضع اجتماعي جديد يلغي كل أشكال التخلف والمعاناة .

كما حاول أن يربط توجهات الإنسان نحو النمو الذاتي بالوعظ الخفي والتأكيد على أن الخالق كفيل بحل المشاكل المعقدة ووضع الحل النهائي لعذابات البشر .

كتب وليامز مجموعة من المسرحيات القصيرة تحمل عنوان (أحزان الأمريكيين) ، صدرت بعد نجاح مسرحيتي (مجموعة الحيوانات الزجاجية) و (عربة اسمها الرغبة) . وجاءت أفكار تلك المسرحيات سريعة قصيرة مقتضبة إلا أنها اعتمدت أساليب مبتكرة للمعالجة الدرامية في مسرحية (معركة الملائكة) التي صدرت عام ١٩٤٠ .

استغل وليامز للمرة الثانية أحداث التشرد في حياته ، وتبدو المسرحية كأنها فكرة مقدسة سيطرت على ذهن الكاتب فهو يتناولها في أكثر من مسرحية . ويقول وليامز عن مسرحية (معركة الملائكة) بأنها المسرحية التي استطاع من

خلالها دخول عوالم هوليوود من أوسع الأبواب مع كونها مسرحية ذات بيئة محدودة لم يتجاوز تأثيرها حدود مدينة بوسطن .

ويصفها في مذكراته «كأنت مسرحية يكثر فيها السرد وتمر بعمق فوق أحداث تبعث في النفس الوحشة والألم . عقدة المسرحية تتركز على موضوع ذي جاذبية جنسية يشق طريقه إلى مدينة عتيقة الطراز في إحدى ولايات الجنوب الأمريكي ، فتتصاعد ضجة كبيرة تحتل مساحة واسعة في أحداث المسرحية» . ويعتقد النقاد بان وليامز كان متأثراً إلى حد بعيد بطريقة فولكنر في رسم الشخصيات من خلال تحديد المستويات الثقافية المتباينة في المسرحية . وهناك اعتقاد آخر بتأثر وليامز من خلال الموضوع الذي تبشر به المسرحية بكتابات الروائي د . هـ . لورنس . يقول الناقد هنري بوبكين في كتابه (مسرح تنسي وليامز) : «أن الكاتب أضاف إلى اضطراب المسرحية صيغة رمزية تتشابه خطوطها ضمن الموضوع وضمن أفكار الشخصيات والعقد الثانوية الصغيرة حيث يمكن أن يقال أنها مستمدة من التوراة أو الميثولوجيا اليونانية القديمة» .

ان تأثير أيام الشقاء والتعاسة والمصير المجهول ظل مسيطراً على وليامز في أعماله سواء في المسرح أو في القصة ، وظلت تلك الأفكار تتردد في حوار وليامز المسرحي ، كذلك تبني أفكاراً مقاربة لأفكار د . هـ لورنس وحصل وليامز بفضل (معركة الملائكة) على جائزة روكفلر ، وقد أشار الناقد جون جاسنر إلى فشل المسرحية في كتابه «المسرح في مفترق الطرق» .

كذلك أكد وليامز ذلك في مقدمة مسرحيته (الماضي والحاضر) ان أعماله ذات الأفكار التي تقترب من مناقشة الأزمات والمشاكل الجنسية لم يحالفها الحظ



بل قاطعها المجتمع دائماً على الرغم من تضمينها أفكاراً مهمة وأساليب جديدة في الكتابة للمسرح . وقد تحولت هذه المسرحية إلى سيناريو سينمائي في عام ١٩٥٨ وأخرجته هوليوود فيلماً عنوانه (صنف المشردين) . حاول وليامز تفسير آراء الكاتب الذي تأثر به كثيراً وهو د. هـ . لورانس ، فكتب مسرحيته (هفت العنقاء اصعد لهباً) وهي من مسرحيات الفصل الواحد في عام ١٩٥١ . ولهذه المسرحية أهمية خاصة لأنها تروج لعدة آراء كان يجاهر بها لورنس وتكرر ظهورها في أكثر مسرحيات وليامز . والجديد في المسرحية الأسلوب الدرامي الذي استخدمه وليامز في خلق شخصية على نمط شخصية أديب يأسف في آخر أيامه أن حياته انتهت في مجال الكتابة ولم يتحرر من قيود الواقع المرحي حيث كان طموحه العيش في عالم يحقق فيه ذاته على النحو الذي يريد . وقد سادت هذه الأفكار جميع مسرحيات وليامز الأولى ، والشخصية الرئيسية في المسرحية مكتوبة على نمط شخصية لورنس حيث كان اهتمام وليامز محصوراً بتصوير لورنس صاحب رواية (إنهاء وعشاق) التي استطاع بمهارة أن يصور فيها التضاد بين الجنسين في العلاقة ويلقي الضوء على الجنس بوصفه دافعاً أساسياً للحياة . وبعد نجاح مسرحية (الحيوانات الزجاجية) قدمت مسرحية لها نهج خاص في مسرح وليامز ، هي (لقد أشرت عواطفني) التي عرضت على مسرح كليفلاند .

والمسرحية ، كما تشير أغلب الدراسات مستوحاة من إحدى القصص القصيرة للورنس كما أن طريقة البناء الدرامي في المسرحية تبدو مختلفة نوعاً ما في الشكل والأفكار والمضمون . وتكونت من ثلاثة محاور تتوزع بين الكوميديا وعرض الموضوعات الفكرية الجادة والمناقشة اللاذعة لمشاكل حياتية مهمة . وهي تطابق آراء العديد من النقاد المائدة آنذاك في المسرح الأمريكي والتي تهدف بناء المسرحية الاستعراضية مع إشارة مهمة إلى أن مسرحية

(لقد أثرت عواطفني) تحوي الكثير من عيوب التأليف المسرحي رغم محاولة الكاتب الالهة لتضمينها إشارات وأفكاراً رمزية كثيرة . إنها تجربة في مجال الكتابة المشتركة حيث كتبت المسرحية بالاشتراك مع الكاتب دافيد ويندهام بعد ظهور أعمال كثيرة اعتمدت مفهوم المشاركة في الكتابة أمثال مؤلفات الكاتب بوير ، وبولتون ، وهاريت فورد ، ولليم دي ميل ، وراسل كروز .

إن من سمات التأليف المشترك تلك الرغبة التي تنتج عن إشترك مؤلفين أحدهما يتطوع في ابتداء العقد المسرحية وخلق الموضوع ، والآخر يهتم في بناء الحوار ويمتلك وعياً نظرياً في فن الكتابة . والتأليف المشترك لا يخلو من المخاطرة وأوجه السوء حيث تواجه أحد الشريكين في الكتابة صعوبة تحقيق وحدة الإطباع وخلق الشخصيات وتوفير الجو والمزاج النفسي المطلوب . وهناك احتمال اختلاف وجهتي النظر في الفكرة ، إذ يمكن الخطر في عدم وضوح الفكرة المراد مناقشتها ، وغالباً ما تكون المسرحية عملاً فجاً وقد يعزى إلى هذا السبب فشل مسرحية (لقد أثرت عواطفني) وهي التجربة النوحيدة التي قام بها وليامز في مجال التأليف المشترك .

وأهمية هذه المسرحية تتأتى من أن الكاتب حاول جاهداً رسم آرائه بنظرية الجنس التي كانت عقيدة لورنس في الكتابة ، وهي مقتبسة عن قصة قصيرة كتبها لورنس في بداياته الأدبية ، وهكذا حاول وليامز أن يجرب حظه في عدة أشكال من التأليف قبل أن يتقدم بخطوات أكيدة ويحرز نجاحه الباهر كاتباً مسرحياً مبدعاً . إن أغلب النقاد يعتقد أن تنسي وليامز لم يقدم شيئاً جديداً بعد مسرحياته التجريبية الأولى بل فكر بشكل ذكي في كل ما كتب وسعى إلى تحويل تلك المسرحيات وإضافة أفكار جديدة لها . كما أعاد رسم شخصياتها بعنق وشكل يتفق مع النضج الفكري والفني الذي وصل إليه ، وبالتالي فقد

عند إلى طريق البناء الداخلي لأفكار مهمة سبق واختبرها في التأليف لعله يفيد من تجربة ترميم مسرحيات الأسرار في الكنيسة التي عرفت في العصور الوسطى وكانت موضوعاتها تستوحى من تعاليم الكتاب المقدس .

وفي أمريكا ، ابتدأت بعض الفرق المسرحية تعيد عرض مسرحيات شكسبير ودريدان التي أعادت نبض الحياة إلى المسرحية الشعرية وفتحت أبواباً واسعة أمام تجارب الكتاب الشباب في جيل وليامز لمحاولة الكتابة للمسرح الشعري .

إن المسرحية الشعرية شكل خاص من أشكال المسرح العالمي حيث تقدم الواقع الذي ينعكس من خلال وعي الشاعر وأحاسيسه وإعادة الخلق المباشر لظواهر الحياة التي تحيط بالإنسان . ويصف الشاعر الألفاني غوته إبداع الشاعر في المسرح بأنه يجسد ما يشغله بصورة الفرح والحزن بتكوينات يصفي بها الحساب مع نفسه . وتأتي مجموعة قصص قصيرة بعنوان (ذو الذراع الواحدة) لتؤكد تطور كاتب يشق طريقه بين عوالم الشعر والقصة والمسرح . ففي هذه القصص جميعاً يسترعي انتباه القارئ دقة الكاتب في اختيار الجمل والكلمات التي يرسم من خلالها الجو العام ليكون نسيجاً درامياً شائقاً ويضمن تلك القصص أفكاراً عن الإحرفات مع اضفاء الغموض على بعض أجواء تلك الروايات .

وبعد فوز مجموعة مسرحياته القصيرة (أحزان الأمريكيين) بجائزة محلية ، بدأ نجاح وليامز ككاتب درامي يتطور ويؤكد بعد كل عمل أدبي في المسرح أو في القصة بأنه يسير بالاتجاه المؤثر في تكوين المسرح الأمريكي . وقد قدمت جميع المسرحيات التي كان يتضمنها كتاب «أحزان الأمريكيين» على خشبة المسرح ومنها (ابنة موني لا تبكي) و (الغرفة المظلمة) و (وجبة العشاء غير المشبعة) و (قضية شجرة الطباقي المهشمة) و (عشر بنات على الطريق

الرئيس) . وتكاد تكون تلك المسرحيات ذات أجواء مختلفة وتناقض موضوعات شتى إلا أنها عالم واسع الأرجاء متصارع الأفكار والنظريات . ولقد اعترف تنسي وليامز ذات مرة بأن مسرحياته الطويلة المهمة التي كتبت في مراحل متعددة تتبع من المسرحيات الأولى ذات الفصل الواحد أو من قصصه القصيرة التي كتبها قبل شروعه بالكتابة للمسرح . وعموماً ، كانت تلك المسرحيات والقصص غير ذات تأثير ولم تكن مهمة كذلك ، وتأتي فكرة إعادة كتابة تلك الموضوعات لتؤكد بحث وليامز الدائم في الأفكار التي تمت تجربتها والتعامل معها بصيغ جديدة أكثر إبهاراً وإقناعاً واقترباً من مضامين العصر وفلسفة تطور الدراما . وهذا ما يتأكد فعلاً في مجموعة المسرحيات القصيرة بعنوان (سبع وعشرون عربة معبأة بالقطن) التي صدرت في وقت لاحق بعد صدور أعماله الأولى ، حيث تعد تلك المسرحيات بداية دخول وليامز في عوالم التجريب الواقعي في المسرح حتى أن النقاد هلّلوا كثيراً لظهور اتجاه جديد في المسرح الأمريكي له خصائص متميزة . وتعتبر هذه المسرحيات المفتاح لمعرفة موهبة الكاتب الذي استطاع أن يحتل مكانة متقدمة بعد رحيل يوجين أونيل . إذ طرح الأفكار التي عبرت عن القيم المسرحية القديمة بقوة وجراءة . إن أغلب مسرحيات وليامز التي كتبها في بداياته الأولى كانت تتضمن مناظر كتبت بمهارة وحذق ، يجري الحوار فيها بين الشخصيات بشكل دقيق ينم عن وعي كبير بالبناء الدرامي مع أنها تضمنت أساليب حوت التحايل واصطناع بعض الحلول الجاهزة . لقد وضعت مسرحية (الحيوانات الزجاجية) وليامز في مقدمة الصف الأول من كتاب المسرح ، وكانت المسرحية السابعة التي كتبها وليامز وضاعت النجاج على خشبة المسرح في شيكاغو في عام ١٩٤٥ ، وفازت بجائزة الدوائر الأدبية للدراما في نيويورك عام ١٩٥٦ ، وهي من مسرحيات الذاكرة ومكتوبة في سبعة مناظر تمثل السمات الأساسية لمسرح تنسي وليامز

وتختلف عن مسرحياته السابقة . وعلى الرغم من وجود إيقاع هادئ ساد المسرحية فإتباعها تغرز الحاضر بسموم الماضي وتداعى الذكريات كالأحلام الوردية أو كأعواد قاسية مغروسة في الذاكرة للبحث عن الحلم والحقيقة . ويرتكز الحدث في المسرحية على تفاعل يقوم بين الشخصيات الثلاث الرئيسية إذ أن لكل منها مأساته الذاتية تقف متماسكة على أرضية النواقع السلبية الممرير ، كل شخصية تحاول الهروب من الأزمة وضع يشبه أحلام اليقظة والتمسك بالصورة المثالية التي رسمتها كل شخصية من الشخصيات الثلاث لنفسها .

اعترف وليامز في مقدمة كتابه (خمسة شعراء أمريكيون في مقبّل العمر) أنه اعتاد خلال السنوات التي عمل فيها موظفاً في مصنع الأحذية أن يختبئ في دورة مياه الرجال لكتابة قصائد مقفأة ، وعندما اكتشف صاحب المصنع ذلك فصله من العمل . وبطل المسرحية ينتمي لفريق من الرجال انصرفوا إلى التجارة والسلطان ولم يهتموا بالعواطف الإنسانية ، ولم يفكروا لحظة بعواطف الحب وتكاثرت حياتهم بالنجاح الكبير في مجالات الصناعة والتجارة إلا أن الفضل لاحقهم في علاقاتهم الزوجية . وعندما يذكر وليامز أن المسرحية ليست واقعية فهو يعطينا طابع الإشارة ويجعل المتفرج أو القارئ يفكر بأبعاد ثانية لموضوع المسرحية . وتبدو قدرة وليامز ككاتب في مسرحية (الحيوانات الزجاجية) ذات الحوار الذي يعد أجمل حوار تفتق عنه ذهن أي كاتب درامي أمريكي بابتداعه مناظر عاطفية رقيقة وشخصيات مؤثرة .

لقد توقع النقاد أن تكون مسرحية (عربة اسمها الرغبة) نسخة مكررة من مسرحية (بيت الحيوانات الزجاجية) إلا أن وليامز أذهلهم في حقيقة الأمر ، إذ أن مسرحية (عربة اسمها الرغبة) حملت موضوعاً أكثر جرأة ، وقد وصفها الناقد والكوت جنيز بعد العرض الأول بأنها مسرحية لا نظير لها تعالج تحلل امرأة هي في الحقيقة تتحدث عن تحلل المجتمع بأسره أو كما قال ألن داونر أن

مسرحية (عربة اسمها الرغبة) لا تختلف في عالمها عن جزيرة يسكنها أفراد يشعرون بالوحدة ، تحيطهم بحار قاتلة من جميع الجهات ، ولعل هذه الآراء وغيرها هي التي حفزت الكاتب الفرنسي جان كوكتو لإعداد المسرحية وعرضها في عدد من المدن الفرنسية ، وهي أول مسرحية لوليامز تنال شهرة كبيرة في عواصم أوروبا بعد أن طافت المدن الأمريكية وحقت نجاحاً كبيراً .

لقد استطاع وليامز بفضل ما لمسرحياته من كفاءة فذة في الأداء أن يجتذب فنانين بارعين في التمثيل ، يضاف إلى ذلك أن الفرص لأداء مسرحياته مرغوبة إلى درجة كبيرة عند الممثل في المسرح فلقد كانت علاقات وليامز مع العاملين في المسرح جيدة مليئة بالتعاون وانعكس ذلك على سمعته كمؤلف وفنان حيث اكتسب لقب المؤلف المسرحي الشعبي .

إن الأفكار الواردة في مسرحية (عربة اسمها الرغبة) أراد منها وليامز الإفصاح عن مشاعره في موضوع الموت كما يقول الناقد روجيه أسيلينو . إن وليامز كان يتوهم أثناء كتابته مسرحيته (عربة اسمها الرغبة) أنه مريض بالسرطان وأن صداقته الطيبة مع الروائية كارلسون هكلارز هي التي ساعدته على الشفاء من ذلك الوباء السقيم ، فلم يكن من المستغرب إذن أن تكون المسرحية مشحونة إلى هذه الدرجة بأفكار غريبة عن الموت .

تستمر الأحداث في المسرحية بالاقتراب من حافات الانهيار الكامل ، وتبدو الشخصيات تسيير بعزم وترسم بدقة ملامح مرحلة من التفكير العميق في ذهن الكاتب وليامز وهو يناقش أفكاراً بالغة الحساسية .

لقد تأثر تنسي بأفكار فرويد في علم النفس والتأثيرات التي علقها على دوافع السلوك الجنسي بإعادة النظر في الشخصية والعلاقات الإنسانية ، تلك

الأفكار التي أوجدت مدرسة علم النفس الحديثة وبددت بظهورها الصمت الذي أحاط بمعالجة الموضوعات الجنسية في الفنون ودفعت بذلك الأعمال الإبداعية إلى ارتياد مجالات جديدة حظت من خلالها التقاليد الموروثة وخاصة في مجال الدراما المسرحية .

### امراة من طراز جديد

إن الخاتمة الفاجعة لمسرحية (عربة اسمها الرغبة) المتمثلة في المصير النهائي لبلاتش ديبوا التي تؤخذ عنوة إلى مستشفى الأمراض العقلية حيث يلعب ستانلي الدور الكبير في رسم تلك النهاية المحزنة أكد نجاح الشكل المأساوي الذي اعتمده وليامز في بناء أحداث المسرحية التي لفتت انتباه النقاد والجمهور، وبذلك قفزت إلى مقدمة المسرحيات العالمية الحديثة . فليس هناك أقسى وأشد فظاعة في الدراما الحديثة من اعتماد الكاتب الموت كنهاية لشخصيات مهمة في مسرحياته ، وبشكل خاص إذا كانت شخصية الخصم تعرف النتيجة التي سيواجهها من يقف بالضد منها . وشخصية ستانلي هي الخصم العنيد في المسرحية حيث لا يعرف قلبه الرحمة عندما يتخذ قرار الهجوم بدون هوادة ضد بلاتش فيركز ضدها كل ما أوتي من قوة وحيلة ويدير وليامز الصراع بينهما في أروع أشكال الكتابة المسرحية . فقد اختار خصماً عنيداً يشبه حيواناً بدأياً على هيئة إنسان تبلدت مشاعره وأصبح ينتقل من خطوة إلى أخرى معتمداً على الحقائق التي توصل إليها بشأن بلاتش التي أصبحت خطراً كبيراً يهدد حياته الأسرية ، ولذلك يندفع بالاتجاه المحسوم، للمأساة التي تكتمل في نهاية المسرحية . ويشكل هذا الموقف قمة الاستهتار والتردي والعبث بمصير إنسان . ولقد حاول وليامز أن ينتزع الرغبات الكثيرة من نفس وعقل المرأة ويجعلها محوراً للصراع النفسي الذي يشكل المحور الأساس للصراع مع المجتمع .

وقبل أن يشرع وليامز بالكتابة تعرّف بدقة إلى بطلته مسرحيته واقتنع بضرورة أن تكون قد وصلت إلى تداع كبير في بنياتها النفسية وقادتها أقدامها للدخول إلى عالم مليء بالوحد والشذوذ .

إن وليامز يعرف الحياة باعتبارها امتحاناً مروعاً وهذا ما يؤكد في كتاب (الدراما على المسرح) حيث يعترف بوجود رسالة إيجابية في مجال الكتابة الدرامية فيقول : «الحاجة الكبيرة الصارخة تقريباً هي التطلع إلى جهد بشري عظيم على النطاق العالمي من أجل معرفة أنفسنا ومعرفة بعضنا بعضاً أفضل وأحسن كثيراً لدرجة تكفي للتسليم بحقيقة جوهرها أن ما من إنسان يملك احتكار الحق والفضيلة أكثر مما يملك أي إنسان زاوية للخداع والشر وما إلى ذلك . وإذا كان الناس والأجناس والأمم يريدون أن ينطلقوا مع تلك الحقيقة ذاتية التجلي ، فإتني أعتقد أن العالم يستطيع أن يتجنب نوع الفساد الذي اخترته على غير إرادة مني ، موضوعاً مجازياً أساساً لمسرحياتي» .

لقد أراد وليامز أن يصور من خلال عوالمه يلائش صورة مصغرة لعالم كبير حيث انطلق بفكرة مسرحيته المحدودة إلى آفاق العالم الواسع جداً وقادت المقارنة إلى تصور شامل .

إن المأساة في المسرحية ذات نهاية محزنة تقع فيها حالة موت وأفكارها وفعلها يعالجان معالجة جدية تنطوي على احترام الشخصية الإنسانية والرفع من شأنها . والشخصية الرئيسية في المأساة عادة شخص ذو خلق عظيم تحيط به الكوارث من جراء نقطة ضعف في شخصيته كتهور أوديب مثلاً أو طمع ماكبث ، أو سلامة نوايا عطيل وسرعة تصديقه . ومن السمات المهمة للمأساة الصادقة الأصيل أنها تترك في نفوسنا إحساساً بعظمة الإنسان والمكابدة والمعاناة التي



تتطوي عليها الحياة الإنسانية ، حيث تتحول المعضلة الإنسانية التي تواجه الإنسان إلى وضع غير قابل للحل بعد أزمة من الأزمات ويصبح معها من المستحيل الارتداد إلى الوراء وصعوبة اختيار الخاتمة السهلة والنهاية السعيدة. إن ألوان الصراع العاطفي في المسرحيات المأساوية شديدة العمق ذات أبعاد لا يمكن للبشر تحملها ، ولعل وصف الكاتب مولير للمأساة أكثر دقة عندما يقول: «إن المأساة تتناول الحياة تناولاً جدياً وتعطي الإحساس بأهمية الحياة وبما فيها من صعاب حيث تصور ألوان الصراع ، والآلام التي تواجه الإنسان . إن مأساة عربية اسمها الرغبة تعتبر من المآسي الحديثة التي تأخذ الأهمية ذاتها في تاريخ المآسي القديمة في الأدب المسرحي ، مثل مسرحيات ماكبث وعطيل والملك لير ، حيث يبدو بوضوح الجهد المبذول للوصول الكاتب إلى نقطة التركيز على طريق تحقيق وحدة الفعل وعلى طريق السرعة التي يتحرك بها هذا الفعل . إن وحدة الفعل هي الدافع القوي لخلق مأساة فريدة في تأثيراتها ، كما يقول أرسطو : «إن المأساة تظهر أرواحنا بواسطة المرافقة والحب» .

إن المأساة الحديثة حاولت الإفادة من شكل وتجارب المآسي الأسطورية في اليونان أو المأساة القديمة للعصر الكلاسيكي وتأثرت إلى حد كبير بالنموذج البطولي في مآسي القرن الثامن عشر ، حتى وصلت إلى النموذج الحديث للمأساة الاجتماعية من خلال تجسيد مآسي منزلية أو عائلية تصف بوضوح قلق الإنسان الدائم من المصير المجهول . ورسالة وليامز الإيجابية في مسرحية (عربة اسمها الرغبة) إلى الضمير الإنساني مجسدة في سلوك الشخصيات مفطرة الإحساس التي ابتدعتها أو الشاذة أحياناً . ومن العيوب التي تسجل ضد مسرحيات تنسي وليامز أن تلك النماذج لا تستطيع أن تعيش لتؤكد القيم التي تؤمن بها . ويعترض بعض النقاد على اعتقاد وليامز بأن الجمهور يمتلك فهماً موضوعياً إزاء تلك الشخصيات وأن المجتمع ليس بالشكل الذي يتوقعه ،

فقضية الوصول إلى فهم إنساني أفضل من خلال التحذير العنيف من الفساد التابع من أصل المعالجة الدرامية شكلاً ومضموناً الذي يبدو صعب التحقق في عقلية جمهور معاصر انشغل كثيراً في موضوعات أكثر أهمية وأكثر التصاقاً بالحياة اليومية كالموضوعات السياسية والاقتصادية وأحوال الحروب ومخلفاتها الأساسية في أوروبا . يقول زيلمنكي : «إن وليامز كان سيختار الفساد موضوعاً مجازياً أساساً على غير إرادة منه فهو يحاول في مسرحياته اقتراح برنامج مثالي للحياة الإيجابية التي هي نتاج التنوير الاجتماعي المأساوي . لقد رسم وليامز بلاش شخصية لها من الصفات ما يضعف النفس البشرية ، فهو يود أن يكشف عن فكرة جوهرية تجسد البعد النفسي لها ، وهي أن حساسية بلاش المفرطة من السهل جداً أن يصدمها الظلم والشر وسلوك الإنسان البدائي ويرسم النقيض كذلك في شخصيات أخرى هي ضد العنيف تماماً ، شخصيات عديمة الإحساس تطفو على سطح الواقع اليومي بعد امتصاصها كل الصدمات الخطرة بما يجعل لها شكلاً استعجالياً يتعامل مع الحياة حسب الحاجة . فالمهم استمرار الحياة بدون خسائر .

وفي خاتمة المسرحية يؤكد وليامز أن الجحيم الحقيقي ينبع من تجاهل الناس للآخرين تجاهلاً كاملاً يدفع الجنون إلى حافة الشعور ويخلق توتراً حاداً في مركز القرار لدى الإنسان .

ويعتقد الكثير من النقاد بأن وليامز كان قادراً على خلق دراما عظيمة من هؤلاء الناس الذين قدمهم في العديد من مسرحياته لكن المشكلة أن قصصهم لم تكن ذات قيمة في بناء المساة .

إن قصة بلاش في (عربة اسمها الرغبة) وفقاً للأفكار التي تضمنتها دمة تراق على مصير الإنسان المعاصر المعادي لمفهوم التفاعلات

## ■ نسي وليامز والاتجاهات المعاصرة في المسرح العالمي ■

الاجتماعية وكذلك الإنسان الذي يحمل في داخله شكلاً للحيوان البدائي المشوه رغم كونه يعيش في عصر التنوير والمنجزات العملية المذهلة ، وأن الهجمة تبقى متحفزة في داخل الإنسان للدفاع عن منافع ذاتية ولا يهم بمن سيلحق الضرر . إن اتمودج ستانلي كارثة اجتماعية كبيرة بالمجتمع ، إنه كالجراد في الحقل . وقد مر القالب المسرحي لدى وليامز بثلاث مراحل مهمة للتطور ، المرحلة الأولى توصف بالشاعرية الغنائية الشخصية ، كما في مسرحية (متحف الدمى الزجاجية) ، واستطاع في الثانية أن يوسع نطاق المعنى المتعلق ببحثه الشعاري عن الحقيقة كما في مسرحية (قطعة على سقف من الصفيح الساخن) و (صيف ودخان) . أما الجهود التي برزت بحق لدى وليامز فهي في مجال بناء الأسطورة حيث استخدم البناء الأسطوري في توضيح أوجه التطابق بين مشكلات القرن العشرين ومشكلات الإنسانية عبر العصور .

### تطور مفهوم المرأة في مسرح وليامز

إن مسرحية (بيت الحيوانات الزجاجية) أو (عربة اسمها الرغبة) هما باتوراما غنائية عنيفة لنساء حساسات يعشن حياة قنوط مكبوت أو حياة أحلام عصابية ، لأن حواسهن أوهى من أن تعامل العالم الخشن الذي يحيط بهن . ففي المسرحية الأولى تكفل رقتهن الحسية وفشلهن المستمر في جو اجتماعي يتاجر بالرقعة لقاء القسوة . وبهذا الصدد نتذكر قول وليامز عن مسرحية (عربة اسمها الرغبة) : " إن موضوع المسرحية أراد أن يقول للمشاهد ان القروء سترث الأرض " . ويؤكد هذا التنويع تعبير إندرسون عن المصير الإنساني ، الحيوانية والانغماس المقيت في المتع الحسية اللذان يخنقان العقل والرحمة والاخلاق : " إن أبطال وليامز ذوي الحساسية لا يستطيعون التكيف تكييفاً ناجحاً مع هذا النمط من مشكلات الحياة دون أن يصبحوا أنفسهم حيوانات وحين يفوتهم هذا الأمر يدمرون " . و إذا وجد وليامز أن معظم الرجال أجلاف ، فإتبه

يتعاطف مع الشخص رفيف البنية الذي تشتمل روحه من بلاهة الحياة الشديدة .  
إن عديمي الحساسية يزدهرون لأنهم عديمو الحساسية ، ويبقون أحياء  
ويتكاثرون وبذلك يدمرون تصورات العالم الجميل .

إن (عربة اسمها الرغبة) مسرحية ذاتية مثل معظم مسرحيات وليامز ،  
فهي مسرحية شخصية لدراما على المسرح ، لقد اكتشف تنسي وليامز في  
نيواورليانز أن مادته المسرحية يجب أن تستمد من نسيج حياته الخاصة ،  
وهكذا رسم شخصيات مسرحياته المهمة ، مثل : ألما ، لورا ، بلاتش ،  
وأولدنونو ، وأماندا ، وكانت جميعها نتاج ملاحظته الخاصة لأعضاء عائلته  
ولأصدقائه الحميمين . لقد عاش وليامز حياة مادية جيدة ، إلا أنه لم يكتف  
بالتلميح إلى أن الحياة لم تسمح له بالحب والتحرر من الخوف الدائم .

ولعل من المفيد ذكر مكتبة وليامز في إحدى المقابلات المنشورة في  
كتاب (الدراما على المسرح) : "إنني تابعت التوتر المتنامي والغضب والعنف  
في العالم والعصر اللذين أحيا فيهما من خلال توتري أنا بالذات ، توتراً متزايداً  
باستمرار وكان ذلك ينبع من موقعي إنساناً أولاً وكاتباً ثانياً ، واعتقد أن عملي  
كان ضرباً من العلاج النفسي " .

#### المأساة وسيرة الكاتب

إن الفرق بين المأساة القديمة والحديثة هو أن النوع الأخير يعتبر  
تسجيلاً لمسيرة الكاتب الذاتية حيث يحاول أن يعيد من خلالها خلق جحيمة  
الذاتي للحياة اليومية كما جربه . وببساطة ، لا يمكن أن يقود هذا الاعتقاد من  
الناحية المنطقية إلى تشكيل التصور الخاص بالجحيم المأساوي لكل إنسان مالم  
يكن المؤلف قادراً على تجاوز ذاته ، بحيث يكون تاريخاً لحالة فرد وحيد مع

إقامة الدليل على أن تلك الحالة يجب أن تتصف: بالشمولية وأن تكون اتوموجاً فريداً . إن مسرحية يوجين أونيل (رحلة يوم في جنح الظلام) مثلاً تصلح اعتذاراً شخصياً عن حياة الكاتب وتفسيره لقصة عائلته ، وقد وصفت زوجته ذلك وصفاً له دلالتة وتحدثت عن طريقته في الكتابة والجهود التي بذلها في إنجاز تلك المسرحية المميزة : " قال لي أونيل بأن عليه أن يكتب مسرحية (رحلة يوم في جنح الظلام) من ذكريات شبابه وهموم عائلته ، وكانت تلك الفكرة تتردد عليه وقد استولت على عقله وكأنه وضع شيئاً ما في أحشائه وعليه أن يستخرجه من جسمه ، وعليه أن يغفر عن كل ماسبب هذه المأساة بينه وبين أمه وأبيه ، وعندما بدأ في رحلة يوم طويل في جنح الليل كانت أغرب تجربة أن تراقب ذلك الإنسان الكاتب وهو يعذب نفسه كل يوم قبل أن يكتب . وكان من عادته أن يخرج من مكتبه في نهاية يومه ناحلاً وفي بعض الأحيان باكياً ، وإن تكون عيناه حمراوين تماماً فيبدو وكأنه كبر عشر سنوات عما كان عليه حين دخل في الصباح . اعتقد بأنه شعر بحرية أكثر عندما حقق تلك الفكرة ، فقد كانت طريقته في عقد الصلح مع عائلته ومع نفسه " .

إن مثل هذا الاقتراب للكاتب المسرحي من مأساته يوحى بأنه شديد الاهتمام بكتابة دراما نفسية ، حيث يمثل المرضى آثامهم بأمل غامض للتكيف معها . إنها محاولة ملينة بالتطهير ، وهذا مايتفق مع فكرة التعبير الحاد لرؤيا الوجود التي أطلال وليامز التأمل فيها وصاغها بتعبير مأساوي حاد جداً :

ثمة رعب في الأشياء . إن للحياة معنى إذا كانت تشب نحو السماء ولكن إذا كانت السماء تخيلاً فإتنا موجودون في غابة فعلاً (ومع كل ماتستطيع أن نفعله لأنفسنا يبدو لي أن أوراق اللعب قد رتبت سرّاً ضدنا) .



### المصادر :

- ١ - ضرورة الفن - ارنست فيشر
- ٢ - تشريح الدراما - مارجوري بولتون
- ٣ - الفن والشعور الابداعي - غراهام كولير
- ٤ - فن الدراما - ميشال ليور
- ٥ - المونولوج الدرامي - روبرت لانغيوم
- ٦ - أشهر المذاهب المسرحية - دريني خشبة
- ٧ - تنسي وليامز - سيجني فولك
- ٨ - الملهاة السوداء - ج . ل . ستيان
- ٩ - فن كتابة المسرحية - لاجوس أجري
- ١٠ - موسيولوجية المسرح - جان دوفينو
- ١١ - تاريخ المسرح الحديث - جنيف سيراوا
- ١٢ - الواقعية النقدية - من بيتر وفند <http://ArabicBooks.net>
- ١٣ - النقد والأدب الأوروبي - بول فان تيغيم
- ١٤ - نظرية الأدب - رينيه ويلك
- ١٥ - المسرحية من أبسن إلى النيوت - ريموند وليمز
- ١٦ - الشاعر في المسرح - رونالد بيكوك
- ١٧ - الحياة في الدراما - أريك بنتلي
- ١٨ - المسرح الحي - المر رايس
- ١٩ - المسرح الأمريكي - ألان . امس . دواتر
- ٢٠ - المأساة والخوف - جون فون زيلسكي

■ ■

## نظرية التلقي

ترجمه وقدم له وعَلّق عليه

■ د. محمد خير البقاعي ■

Franz Schuerewegen

فرائك شوير فيجن

المركز الوطني للبحث العلمي "بلجيكا"

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

\* يعالج النص الذي نترجمه اتجاهًا نقديًا. لم يزل يعاني ، على جهود بعض النقاد ، نقصاً في المصادر والمراجع التي تقدمه جلياً للقارئ العربي ، إنه "نظرية الاستقبال أو التلقي الأدبي" .

ويمكن لمن يود أن يطمئن لما قلناه أن يراجع المقالة النقدية الجامعة التي خصصها الدكتور عبده عبود لهذا الاتجاه ونشرتها مجلة المعرفة السورية في العدد ٢٧٥ كانون الأول "ديسمبر" ١٩٩٤ (ص ٩٣ - ١٢٤) وعنوانها "النقد العربي الحديث والفكر النقدي العالمي ، نظرية الاستقبال الأدبي" .

ويجد قارئ المقالة فضلاً عن قلة المصادر تخبطاً في المصطلح عرض له الدكتور عبود وصححه ، وهذا التخبط في المصطلح يؤدي إلى سوء في الفهم ينعكس على الاتجاه الذي نود أن يأخذ دوره في تطوير النقد العربي الحديث .

وإن الدكتور عبود ، وهو دارس اللغة الألمانية المختص بالأدب المقارن ، يصدر في حديثه عن نظرية التلقي عن رأس النبع ، لأن هذه النظرية ولدت في رحاب اللغة الألمانية ، نكن ما يلفت النظر كما يقول : (ص ١٢٢) أنه لم يترجم حتى اليوم أي شيء يتعلق بنظرية الاستقبال عن الألمانية مباشرة ، رغم وجود عشرات بل مئات المختصين في الأدب الألماني القادرين على القيام بذلك...

إذا ، لقد تمت ترجمة ما تُرجم عن لغة وسيطة (الإنكليزية أو الفرنسية) ، وسبب هذا الأمر لبساً مصدره المترجمون إلى هذه اللغة الوسيطة ثم إلى العربية ، ويضرب الدكتور عبود على ذلك أمثلة موفقة من الكتب المترجمة .

والنص الذي نقده اليوم هو الفصل الحادي والعشرون من كتاب "مقدمة للدراسات الأدبية - مفاهيم النص" الصادر عن دار النشر Duculot في باريس - جيمبلو ١٩٨٧ . وهو لمجموعة من المؤلفين (ص ٣٢٣ - ٣٣٩) ومراجع البحث ومصادره (ص ٣٨٢ - ٣٨٣) . وكنا قد ترجمنا قسماً كبيراً من هذا الكتاب الجامع ، ونحن في سبيلنا لترجمة ما بقي منه وسيصدر كاملاً بعون الله .

ورأينا أن تقديم هذه المقالة مكمل لما نشره الدكتور عبود ومؤيد لما قاله هناك . وقد استفدنا من تعليقاته بخصوص المصطلحات والأعلام وعلّقنا على النص كلما رأينا أن المقام يقتضي ذلك . وتركنا مصادر البحث ومراجعته باللغة الفرنسية لأن أكثرها لما يزل غير مترجم ، وترجمة العنوان لا تقدم شيئاً عن الكتاب بل إنها يمكن أن تحدث بعض الاضطراب في استخدامه مرة ثانية ... والله من وراء القصد .





## نظرية التلقي (\*)

### ١ - مقدمة :

كان على "جمالية التلقي" Rezeptionasthetik ، حسب داعيتها الرئيسي هانس - روبرت ياكس Hans Robert Jauss أن توجد مرحلة جديدة كل الجدة، بل ضرباً من الثورة في الدراسات الأدبية . وهذا على أي حال ما تريدنا أن نتبناه محاولتان لهما أهمية واضحة إذا لم نحكم عليهما إلا بما لقيتاه من اهتمام.

بدأ "ياوس" يعد عام من إعلانه تغيير النموذج " Paradigmawechsel في علوم الأدب (١٩٦٩) يتحدث عنا يراه محرك مثل هذا التغيير ، أنه صيغة تحليل تحول الانتباه جنرياً من تحليل ثنائية : الكاتب - النص (الذي يؤكد "ياوس" أننا توقفنا عندها طويلاً) إلى تحليل العلاقة : نص - قارئ (ياوس ١٩٧٠).

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ينبغي أن نعترف أن (ياوس ١٩٧٨) كسب التحدي الذي أعلنه على نظرية الأدب ، ولسنا هنا في مجال إبداع رأينا في مشروعية أخذه من أعمال توماس . س . كوين T . S . Kuhn الذي لا تتوافق نظريته في النماذج تمام التوافق مع ما أراد "ياوس" أن يشير إليه ، ولا في مجال إبداع رأينا أيضاً في حالة الثوري التي يسبقها المؤلف على نفسه في هذه النصوص المبرمجة . لقد صار للنقد الأكماني مدرسته كما كان "ياوس" يمتنى ذلك .

(\*) انظر قائمة المصادر والمراجع في نهاية المقال

ونحن سنهتم في الصفحات التالية بهذه المدرسة (بالمعنى الواسع لحركة الأفكار) : سنشرح بالتتابع : (١) جمالية التلقي عند "ياوس" ، (٢) نظرية القراءة المسجلة أو "الضمنية" التي أوجدها "فولفغانغ إيزر" Wolfgang Iser ؛ الزعيم الآخر لما يُمنى في بعض الأحيان "مدرسة" كونستانس (٢) L'ecole de Constance و (٣) بعض الشروحات التي تناولت نظام "إيزر" . وسننتهي إلى تقديم عمل يلتقي في بعض وجوهه مع ما نسميه طلباً للسرعة المقاربة الألمانية :

على الرغم من أن هناك عدداً من الاختلافات التي تميزه منها : ونعني سيميائية القراءة التي طورها "أمبرتو إيكو" Umberto Eco في كتاب (القارئ في الحكاية ١٩٧٩) .

وستساءل في خاتمتنا ، المتشككة كما سنرى ، وبمنظور أكثر عمومية عن مفهومَي القارئ الضمني وتسجيل القراءة .

## ٢ - التاريخ الأدبي وأفق التوقع (٣)

إن جمالية التلقي هي أولاً محاولة "لتجديد التاريخ الأدبي" الذي وصل حسب "ياوس" إلى طريق مسدودة (a ١٩٧٨) كتب يقول : إن "تاريخانية الأدب" ليست متضمنة في علاقة التحام تتحقق بغدياً بين أحداث أدبية ، ولكنها تقوم على التجربة التي يكتسبها القراء من الأعمال أولاً .

ومن هنا يأتي الاهتمام المخصص لحجم التأثير الذي ينتجه عمل ما ، وللمعنى الذي ينسب له جمهور ما (a ١٩٧٨ : ٤٤) ويقوم مبدئياً مثل هذا التصور للظاهرة الأدبية على مايسميه "ياوس" "أفق التوقع" (Erwartungshorizont) عند الجمهور القارئ ، وهذا مفهوم يحتل مكاناً مهماً في أعمال "كارل بوبر" Karl Popper (انظر من بين عدة أعمال ، بوبر ١٩٧٢) ، ولكننا نجده من قبل بقلم "هيدغر" Heidegger و "هوسرل" "Husserl" و "غادامير" Gadamer (انظر هولب Holub ١٩٨٤ : ٥٩) ،

ثلاثة "من أساتذة الفكر" للمنظرين الألمان. وبذلك، تكون أولى مهمات جمالية التلقي قائمة على إعادة بناء أفق التوقع "للجمهور الأول" (ياوس ١٩٧٩ : ٤٩) وللعمل الأدبي، "نظام المراجع الذي تمكن صياغته موضوعياً وحيث ينجلي ظهور نص جديد. ويدقق "ياوس" بقوله : إن أفق التوقع الأصيل هذا يتكون من ثلاثة عوامل رئيسية : (١) "التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي"، (٢) "شكل الأعمال السابقة وموضوعاتيها" والتي "يفترض العمل الجديد معرفتها"، أي مايسميه الآخرون القدرة التناسية، (٣) و "المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية، وبين العالم التخيلي والواقعية اليومية".

ينبغي لهذا التعريف الذي فيه ما يكفي من عدم الدقة من وجهة نظر نظرية، كما يشير إلى ذلك "روبيرسي هونب" (١٩٨٤ : ٥٩)، أن يسمح للمحلل بقياس "الانزياح الجمالي" (ياوس : ١٩٧٨ : ٥٣) الذي يحصل في حالة الأعمال المهمة بين عالم النص وعالم قراءاته، "المسافة"، حسب مصطلح "ياوس"، "بين أفق التوقع الموجود من قبل والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقية إلى تغيير في الأفق (Horizontwandel). وينبغي من جانب آخر أن يكون من الممكن دراسة "مرحلة من التطور الأدبي بمفصلة آنية" وأن يكون من الممكن "مفصلة التعددية المتغيرة الجنس للأعمال المرتجلة إلى بنى متعادلة ومتضادة ومتسلسلة" - صيغة تحليل أعطى "ياوس" نفسه برهاناً عليها في دراسته "نعومة المنزل" (١٩٧٨ : ١١).

ومهما تكن وظيفة هذه المهمة الثلاثية المفروضة على تاريخ الأدب فإنها تهمل مايسقطه نص "سامن قراءته الخاصة"، أي ما نستطيع أن نسميه مع ميشيل شارل Michel Charles (١٩٧٧) <sup>(٢)</sup> "بلاغة" التلقي.

ومع أن وجهة النظر المزدوجة هذه موجودة في "تحدي" عام ١٩٧٠ ، فينبغي الاعتراف أن "ياوس" يهتم بالمتلقي أكثر من اهتمامه بتاريخ التأثير ، الذي يميل ، بعبارة أخرى ، إلى تفضيل "الكون الأكبر" للمتلقي ، في حجمه التاريخي ، على حساب "الكون الأصغر" للأثر (هوليوب ١٩٨٤ : ٨٣) . في المقابل ، إن الأثر البرغماتي الحاسم الذي ينتمي إليه العمل نفسه ، العمل الذي يُعَصِّرُهُ actualiser الفاعل المتلقي ( والذي هو قابل للعصرنة بالقوة ) ، هذا الأثر ، هو في مركز عمل "فولفغانغ إيزر" ، الذي أنشأ ، زيادة على "ياوس" ، منهجاً حقيقياً للنص . إذاً ، علينا هنا أن نهتم بهذا المنهج الآن .

### ٣ - القراءة وفعل الكلام :

في الوقت الذي كان فيه فكر "ياوس" يتحول على الدوام ، إلى درجة صار يبدو فيها أن ما يهتم به اليوم ليس له إلا علاقة واهية ببداياته في عام ١٩٧٠ ،<sup>(١)</sup> وإن فكر "إيزر" ليس إلا التطور المتأني والمتنّ لعدد من المبادئ الأساسية إتينا نجد في كتاب "فعل القراءة" : (١٩٧٦) ،<sup>(٢)</sup> أن أفكار "إيزر" عما نسميه بطريقة دالة "فعل" القراءة اكتسبت صياغتها النهائية ، وتقدم لنا نظرية للمتلقي تطمح لأن تكون شاملة ومتناسكة في أن معناها .

٣ - ١ - أخذ "إيزر" مفهوم ، أو على الأقل ، مصطلح "القراءة الضمنية" من كتاب "البلاغة والتخييل" (لغابن سي بوث Wayne C . Booth ١٩٦٣ : ١٣٧) لقد خصص الناقد الأمريكي مكاناً مهماً لما عرض أن نسميه (المؤلف الضمني أو المتضمن implied author كما يترجمه "جيرار جينيت"<sup>(٣)</sup>) ، ولما يمكن أن نعرفه بأنه صورة الكاتب ، المميز من الراوي ، والتي ينبغي أن يكوّنها القارئ انطلاقاً من النص . أما "إيزر" فبأنه يطور ما يشكل التتمة المنطقية لمثل هذا المفهوم .

ويبحث "إيزر" عن القارئ داخل العمل معتبراً بعد "ياوس" أن القارئ هو نظام المرجع "في النص" (١٩٨٥ : ٩٦) ، وداخل ما يسميه "بنية نصية

لضمنية التلقي \* (١٩٨٥ : ٧٠) سلسلة من التوجهات الداخلية أو "شروط التلقي" التي يقدمها النص التخيلي - أو الأدبي <sup>(٧)</sup> - لمجموعة قرائه المُمكنين. ولكي نعرف جيداً هذا الانبناء القبلي للقراءة التي يحملها النص منقوشة فيه نفسه ، يلجأ "إيزر" إلى مواجهة بين "خطاب التخيل" (Fiktionale Rede) واللغة الطبيعية "المتعلقة بالفعل" (handlungsbezogene Rede) .

إن النص الأدبي "المحروم من الحالة المرجعية التي تؤمن للفعل اللساني تحققه التام" (١٩٨٥ : ١١٧) يبدو أمام اللغة التي يحاكيها أو يتطفل عليها (أوستن ١٩٧٠ : ٥٥) كأنه خطاب منزوع كلياً من السياق لنقل على سبيل التندر إنه : لم يعد هناك للفعل الأدبي من سياق إلا النص المشترك ، وإلا الفقرة النصية التي ينضوي تحت لوائها ، هذا الفعل وإن كان يزعم أنه مخصوص بقوة حقيقية فإن عليه أن يقدم هو نفسه تعليمات لإعادة بناء وإعادة تشكيل الحالة الأدائية (Situational enonciative) <sup>(٨)</sup> .

هذه الظاهرة التي يسميها "إيزر" أيضاً نزع الطابع البرغماتي \* (١٠٠ : ١٧٦ و Entpragmatisierung) تتأرجح بين فعل القراءة بوساطة (إعادة الطابع البرغماتي) التي ينفذها القارئ تحت ضغط العمل وتشرح من جهة أخرى الطابع الأيقوني للرسالة الأدبية ، بالمعنى الذي أعطاه "أيكو" (١٩٧٢ : ١٨٥ وما بعدها) لهذا المصطلح : إن العلامة الأدبية بدلاً من أن تشير مباشرة إلى الدال الذي تنقله ، تدمج سلسلة من التعليمات التي ينبغي أن تساعد في إنتاج المضامين المقدمة من جديد <sup>(٩)</sup> .

٣ - ٢ - وظهر في هذا الأفق مفهوما "الاستراتيجية" و "المخزون" repertoire ويذكر "إيزر" أن \* أوستن Austin (١٩٧٠ : ٤٨) وما بعدها و ٥٨ وما بعدها) كان قد عرض ثلاثة أشكال من شروط نجاح أي فعل لغوي : (١) سلسلة من "التواضعات" المشتركة بين المتكلم والمؤاتي ، (٢) مجموعة من

"الإجراءات التي يعترف بها" شريكا التواصل اللفظي ، (٣) "استعداد" المشتركين للمشاركة في الفعل اللفظي . (مفهوم يشبه كل الشبه ماكان "غريس" Grice (١٩٧٥) قد سماه "مبدأ التعاون" .

وكان "إيزر" يقصد إيجاد معادل أدبي لكل واحد من هذه الشروط . ولئن كان يبدو أن استعداد القارئ أمام النص الذي يقرأه لا يطرح أي مشكلة ويمكن أن نأخذه كما هو من البراغماتية (٤) اللسانية ، والمقولة (١) أعيد تعريفها باعتبارها "مخزون" العمل ، وأعيد تعميم المضمون فأصبح (٢) "استراتيجية" . ويبدو أن "إيزر" يقرب المخزون مما تسميه المصطلحية التقليدية "مضمون" العمل ، أي كل ما هو من خارج - النص ويرجع إلى النص : وجود تناسي ، طبعاً ، ولكنه أيضاً وخصوصاً "معايير اجتماعية وتاريخية" ، "السياق الاجتماعي الثقافي بأكثر المعاني اتساعاً ومن هنا كان النص نسيجاً" (١٩٨٥ : ١٢٨) .

ويشير "إيزر" إلى أن المخزون المختار عندما يدخل في الكتاب يتعرض له "تحول متماسك" يعادل بوضوح طابعه . ويختصر العنصر المعروف عندما "يمتص" النص مرجعه الأصلي ويصبح لا يدل إلا على التشكل النصي نفسه .

وبهذا يصبح المؤلف غير مألوف باعتباره عنصراً نصياً ، ويجد القارئ نفسه مجبراً على إعادة تقويم ماكان عرضة لإقصاء معياري ، ولـ "إعادة تقويم للمعروف" (إيزر ١٩٧٦ : ١٣٨) ، الذي يمكن أن تتنوع أهميته حسب العمل أو الجنس المعروض . وبذلك ، فإن الأدب التعليمي والمزوج لأمر ما "على سبيل المثال ، والذي يعرض أن يؤثر في الواقع المحسوس الذي ينغمس فيه القارئ ينتسب إلى تنظيم آخر للمخزون ، لنقل إته ، غير رواية "أوليس" لجويس . ثم إن الاستراتيجيات تبع ذلك شروط الإدراك الحسي للنص" ، وتكون كوجهات عملياتية " (١٩٨٥ : ١٧٤) تقدم للقارئ سلسلة من الإمكانيات التأليفية التي ينبغي على فعل القراءة أن يعتمد عليها . ونستطيع كما

يشرح 'إيزر' أن تكون فكرة عن مدى فاعلية الاستراتيجية عندما نفكر بما يحصل عندما نحاول تقليد عمل أدبي أو تلخيصه . إن ما يضيع من النص في تمرين التقليل هذا ، هو بالتحديد ، التنظيم الاستراتيجي للخطاب التخيلي ، والتركيب الوصلي الذي يربط بين عناصر المخزون . ويعتمد 'إيزر' لكي يشرح عمل الاستراتيجيات على "مبدأ المنظور" الذي تستخدمه حسب رأيه أي قراءة (١٩٨٥ : ١٨٠) والذي يحدد الطريقة التي يكتشف فيها القارئ النص في بعده الخطي : يستغل النص التواتر المطرد بين ما يحتل في حقل رؤية القارئ 'الواجهة' وما يوجد في 'العسق' بين ما يسميه 'إيزر' "موضوع" القراءة وما يسميه "الأفق" بدلاً من أن يقدم نفسه ككلية ، وكـ "شكل" يمكن الوصول إليه مباشرة (١٩٨٥ : ١٧٥) .

وبذلك ، تصبح قطعة من النص موضوعاتية ، أي ، تدخل في حقل نظر القارئ ، وتختفي بقية القطع في خلفية حيث تتابع مع ذلك التأثير في الوعي القارئ . وتكون الاستراتيجيات وحدة دينامية : إنها توجه القارئ وتقوده عندما يغير النص . ولاعجب في سياق الأفكار هذا أن يشرح 'إيزر' عدة مرات إلى الطابع المجزئ للخطية النصية ، وبناء عليه ، إلى أهمية القوانين الزمنية التي تخضع القراءة لها : إن وجهة نظر المستقبل الذي لا يستطيع أن يدرك فوراً كل جوانب الكتاب تنتقل شيئاً فشيئاً عندما تشكل قطع المنظورات المختلفة الموضوع تارة والأفق تارة أخرى " (١٩٨٥ : ١٨٣) .

٣ - ٣ - وتبعد العلاقة نص - قارئ ما يسميه 'إيزر' ، مع 'إرفينغ غوفمان' Erving Goffman (١٩٦٧) ، حالة الوجه لـ وجه التي تميز كل شكل من أشكال التفاعل الاجتماعية : فضلاً عن أن القارئ يجد نفسه محروماً من التغذية الراجعة ، أي أن آثار الضبط الذاتي تخفّض باستمرار غموض المحادثة العادية أو اليومية ، وإن ذلك القارئ الذي يواجه النص هو " بلا إطار مرجعي

مشارك \* (إيزر ١٩٨٥ : ٢٩٥) مع ماسيقرأه ، ومن هنا يأتي الطابع "اللامتناسق " للعلاقة بين المستقبل والقص .

ويبدو ، والحالة هذه وهذا غريب ، أن التواصل الأدبي قادر على الاستفادة مما يميزه من نظيرد الطبيعي أو العادي : إنه "التواصل الأدبي " يجد بالتحديد في هذا النقض المزدوج حافظاً ، ويتضح أن مافيه من خلل يطلق في الواقع فعل القراءة ويراقبه .

إن "إيزر" ، مستنداً من جانب على المفاهيم التحليلية النفسية لـ "رولان د . لينغ " Roland D. Laing ومن جانب آخر على مفهوم " المكان غير المحدد " الذي أنشأه "رومان أنغاردين " Roman Ingarden (١٩٨٣ : ٢٠٩ ومابعدها) ، يصف النص الأدبي على أنه " نظام تأليفي " خصص فيه مكان " للشخص المكلف بتحقيق تلك التأليفات " (١٩٨٥ : ٢٩٩) .

حينئذ يميز "إيزر" شكلين من عدم التحديد ، وظيفة كل منهما في الحالتين هي وظيفة توجيهية جوهرياً : (١) مايسميه "الفراغ " Leerstelle ، أو "المكان الفارغ " الذي يأتي ليفتت التماسك النصي ، لكي يترك للقارئ مهمة إقامته من جديد و (٢) "النفي " أو "إمكانات النفي " التي تعطل في النص العناصر المألوفة القادمة من خارج النص . فضلاً عن أن "إيزر" يميز في أنواع الفراغ بين الفراغ باعتباره التقاء مها عنه النص من جانب فيتحدث حينئذ عن "مفصلة فكرية " (١٩٨٥ : ٣١٩) ، يطلبها القارئ ، ومن جانب آخر الفراغ الذي ينتج عن العلاقة بين الموضوع والأفق ، باعتبار أن المكان الفارغ معرف هنا على أنه خلفية محرومة من " الملائمة الموضوعاتية " (١٩٨٥ : ٣٣٦) .

أما "النفي" فإنه يظهر كنتيجة للامساقيه تخضع لها عناصر المخزون في مستوى اندماجها النصي : ينكر النص الأدبي جزئياً المعايير التي يلحقها به أو



يتمتعها مصداقاً بهذه الحركة النافية على إعادة تقويم فرضية في الإطار المحسوس لفعل القراءة .

حاول "إيزر" بفضل سلسلة من الأمثلة المأخوذة من عصور مختلفة في تاريخ الأدب ، أن يظهر فاعلية نموذج على نصوص فردية (ليس دون أن يسمح ، كما يبدو ، بوجود هامش من الغموض عندما يتعلق الأمر بمقاييس قابلية نظريته للتطبيق) ، بعد ذلك ، ينتهي فعل القراءة بشرح مفهوم 'السلبية' الذي شكل للكاتب خصوصية جوهرية ، إن لم يكن الخصوصية نفسها ، لكل عمل أدبي .

إنه لأمر غريب ألا تكون السلبية سلبية فقط : إن الفراغ و "النفى" كليهما عندما ينعان ويوجهان التعاون التأويلي للقارئ يوضعان العناصر " المتشكلة " أو الضمنية للعمل بالنسبة إلى أفق " غير متشكل " ( ١٩٨٥ : ٣٨٧ ) .

وينتج من ذلك أنه " النص المتشكل " هو على وجه من الوجود مزدوج ، يرافقه ضمكياً نص آخر يفترضه الأول ، ولكن القارئ وحده هو الذي يستطيع إظهاره . في هذا الازدواج ، يوضع المؤلف تبع التعدد المعنوي الخاص بالأدب . إن مالا يقوله لنا النص أو مالا يوضحه يشكل بنية إبداعية للممكنات " ( ١٩٨٥ : ٣٩٣ ) التي تقوم عليها حرية التأويل (حرية محدودة لأنها مراقبة ، أو على الأقل مقوّدة ) عند الفاعل المستقبل .

#### ٤ - في الفراغ (٥)

إن النظرية الأيزرية مهما بدت مغرية ومنتجة وتجمع بين مفاهيم تزد من آفاق مختلفة ، ليست مع ذلك خالية من المشكلات . وفي هذه الإطار يأخذ الناقد الأمريكي " ستانلي فيش " Stanley fish ( ١٩٨١ ) في مقالة متميزة ، على

"إيزر" الطابع التفسيري للمقابلة "تحديد / لا تحديد" التي تقوم عليها ظواهرية القراءة المقدمة في كتاب "فعل القراءة".

إن ما يشكل نقطة الانطلاق عند "إيزر"، ونعني معطيات الخلل في النص التي ينبغي على القارئ أن يتممها ويملاها، ليس هو في الحقيقة عند "فيش" Fish إلا نقطة انتهاء، ونتيجة لقرار تأويلي للمحلل وحده. ليس في الاحادية الجذرية التي نادى بها الناقد الأمريكي نص خالص، بحالة أنطولوجية: إن العمل في رأي "فيش" هو منتج القارئ: ويبدو بالتالي، وفي مثل هذه الرؤية أن صتفي التحديد واللاتحديد محرومان تماماً من الملاءمة.

٤ - ١ - وجرت في هذا السياق بعض المحاولات لتحديد أدق لحالة الفراغ (الذي رأينا أن تعريفه، كما لم تفتنا الإشارة إلى ذلك، غامض كل الغموض) <sup>(١١)</sup> ويعرض الألماني رولف كلوبفير Rolf K. Kloepprer لكي نفلت من الصعوبات التي أشار إليها "فيش"، أن نقوم بوصف محسوس ومرن لما يمكن أن يكون لامتداد في نص ما، ويقترح في عمل مهم أن نصنف الفراغ النصي في خمسة أنواع مختلفة:

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

(١) شكل من اللاتحديد هو على الأرجح اتفاقي، يفضي إلى مالايشير إليه النص بسبب مايعانيه من نقص في الملاءمة (على سبيل المثال، في بعض الحالات، لون عيون شخصية ما) (٢) كل فضاء أو نقطة نصية يشعر فيه القارئ لسبب مهما كان ببعض الخلل. (٣) كل فضاء أو نقطة نصية، حيث قلنا عمداً شيئاً مالكي نفعل مشاركة القارئ <sup>(١١)</sup>. (٤) كل فضاء أو نقطة نصية حيث يتعثر القارئ بدلالات متناقضة، وأخيراً (٥) كل فضاء أو نقطة نصية تتدرج في أفق مرجع مكثف إلى حد أن القارئ ليس بوسع أن يبنّي بخصوصه دلالة تحافظ على المعنى بكل أشكاله (كلوبفير ١٩٨٢: ٧٦ - ٧٧).

إن هذه الطريقة في معالجة الفراغ وطريقته في التسجيل النصي، والتي هي أكثر دقة، وعلى الخصوص، أكثر قابلية للمناورة من التعريف الإيزري،

تتعلق مع ذلك بعدد من التنظيمات الخاصة وباستخدام مزدوج سنكتفي بالإشارة إليه بكل بساطة .

وبذلك يبدو أن النوع (٢) - وهو ماثير عند القارئ في النص شعوراً بالنقص - يجمع بقليل أو بكثير النوعين (١) و (٣) ، وأن الاختلاف بين (٤) و (٥) هو من جانب آخر بعيد عن أن يكون واضحاً . ألا يشكل مايجمعه (٤) نوعاً من طويضة من (٥) ؟

٤ - ٢ - نتوقف هنا ملياً لنظهر أن أكثر النقد أهمية هو ماوجهه " كارل هاينز شتير له " Karlheinz sterle ، المساعد المباشر لرئيسي جماعة نظرية التلقي الألمانية ، إلى النموذج الذي قدمه " إيزر " وظهر بالفرنسية تحت عنوان " تلقى وتخييل " (شتيرله ١٩٧٩) .

بدأ " شتير له " ، منطلقاً هو أيضاً من التشابه بين الفعل اللغوي والخطاب التخيلي ، وبتعريف مايعرض أن يسميه " التلقي شبه البراغماتي " ، صيغة من القراءة تشبه بقليل أو بكثير (كما تشير إلى ذلك كلمة "شبه" ) ردة الفعل غير المنظرة والطبيعية ، التي يثيرها الفعل التحقيقي في ظروف أداء ، لنقل : إنها طبيعية . وتفضي القراءة هنا إلى "بديل وهمي لحقل الممارسة " (١٩٧٩ : ٣٠٢) ، وإن النص التخيلي يمحي لمصلحة خلفية نصية ، ولمصلحة وهم ينتجه المستقبل نفسه بإغراء من النص ' (١٩٧٩ : ٣٠٠) . وتعني القراءة بهذه الطريقة إنتاج قوالب جاهزة .

يواجه "شتيرله" هذا الشكل من التلقي "الساذج" الذي تقطعه آداب الاستهلاك ، والذي تملأ الفراغات فيه بطريقة غامضة وآلية ، بصيغة للقراءة جابذة ، محصورة على تخيلية النص نفسه " (١٩٧٩ : ٣٠٢) .

ويُسَمِّي المؤلف هذا النموذج "التلقي ذو المرجعية المزيفة" ، باعتبار أن المرجع هنا " ليس مجرد خارج - نص - ولكنه يظهر في وعي القارئ كمنتوج للنص نفسه " .

في مثل هذا المنظور ، الذي يتضمن تقويماً لكل أشكال التمثيل الأدبي الذاتية التي تظهر في نقد "إيزر" . (ويمكن أن نقترح في هذا الخصوص أنه إذا كان "جويس" نموذج فعل القراءة عند "إيزر" ، فإن نموذج "شتيرله" هو "مالارميه" . يلاحظ "شتيرله" أن هذا الأخير لم يصف عمل الفراغ إلا في مستوى التلقي شبه البراغماتي ، فالفراغ عنده ليس إلا مجرد حافز ، وآليه إطلاق تختفي كما هي في فعل القراءة . إنه ، والحالة هذه ، حسب "شتيرله" ، وفي تلقّ ظاهر الصلاحية ومن النوع ذي المرجعية المزيفة " ، يجد من المناسب أن يستوضح النواقص في النص بدلاً من إكمالها .

" و إذا كنا نعتبر أن النص نفسه نظام ملائمة ، فإنه يترتب على ذلك أن ما يبقى فيه مفتوحاً أو غير محدد لا ينبغي أن يكون مفهوماً كمعرض أولسي لإبداعية القراءة ، ولكن ينبغي أن يكون مفهوماً كتغيير لنظام الملازمة الذي يقدّر القارئ وحده ما يتركه من أثر " ( ١٩٧٩ : ٣٠٩ ) . وعلى الرغم من الطابع الخلقي *axialogique* الظاهري للتفرغ الثنائي " شبه براغماتي " مرجعية مزيفة " فإنه (التفرغ الثنائي) يظل لا يمكن الاعتماد عليه لأنه ينشئ نموذجاً مما هو ليس إلا صيغة قراءة محددة بطريقة تاريخية - اجتماعية (إنها بالتحديد صيغة بعض أهل الفكر الغربيين ) ، إن أهمية ما قدمه "شتيرله" للفراغ غير قابل للمناقشة . إنه يخطو مع "كلوبفير" Kloeppfer خطوة نحو تعريف مناسب عندما يؤكد الحاجة الضرورية إلى تلقّ يتهم ما يكتمه النص .

#### ٥ - القارئ في الحكاية (٦)

يمكن أن نأخذ بشكل أكثر عمومية على "إيزر" أنه أراد أن يعلق السيميائية ، بالمعنى العريض لنظرية العلامات ، على التأويلية (التي ستعرفها ، على منوال "غدامر" Gadamer (١٩٨٢) على أنها "فن الفهم" ) ، ومن هنا ينشأ هذا النوع من المسخ التنظيري الذي هو أيضاً في فعل القراءة ، تجميع متقن لسلسلة من المقاربات التي لاتبدو على الدوام متوافقة ، ومن هنا ينشأ على الخصوص الخلط الذي لا يمكن تجنبه بين ما ينتمي للنص وما ينتسب لمجموع تحقيقاته .

ولكن ما حدث في عام ١٩٧٩ هو أن "أميرتوايكو" أنشأ نموذجاً سيميائياً خالصاً للقراءة ، وهو عمل ينصّب ، كما حدد ذلك المؤلف نفسه ، على "الظاهرة المردية التي يُعَبَّر عنها كَلِمِيّاً على أن القارئ المتواطئ قد فسرّها" (١٩٨٥ : ٩).

ويمكن أن نتساءل لتعرف في أي نطاق يمكن لمثل هذا المشروع أن يدحض الاعتراضات التي وُجّهت إلى "إيزر" وأن يتجنب ما يبدو أنه صعوبة ملازمة للمخطط الظواهراتي (كما يتصوره الناقد الألماني) . لنلاحظ أن "ايكو" نفسه يبدأ بلفت الانتباه إلى العلاقة بين مايقوم به ونوع التحليل الذي يمارسه الباحثون الألمان : يكتب في مقدمة الطبعة الفرنسية لكتابه " كما علّمت مؤخراً " فإتني " أعمل في براغماتية النص دون أن أعلم ، على الأقل مايسميه الآخرون اليوم براغماتية النص أو جمالية التلقي " (١٩٨٥ : ٧) . وإته لمن الخطأ بالطبع أن ننكر الاختلافات التي تفصل جمالية التلقي عن سيميائية القراءة المساهمة ، يبقى أنه يهتم أيضاً بظاهر النص في أبغذه الخطي (وهذا مايشكل عند "ايكو" طريقة للاعتراض على "التشومسكيين" أو "الفريماسيين" ) ، ثم إن السيميائي يجد نفسه في بعض الأحيان عندما يوضح الطابع غير المحدد وغير

المنتهي للنص السردي ، قريباً كل القرب مما يفعله "ياوس" و "إيزر" على الخصوص .

وهكذا ، فإن "إيكو" ، شأنه شأن مؤلف كتاب "فعل القراءة" ، ولكن دون أن يستخدم مصطلحاته نفسها ، يبدو مهتماً بآلية عمل الفراغ : فهو يرى أن "النص" آلة كسولة تتطلب من القارئ عملاً تعاونياً حثيثاً لملء الفجوات التي لم يُصرّح بها أو التي صرّح من قَبْلُ أنها بقيت فارغة ' ( ١٩٨٥ : ٢٩ ) .

ويجد المؤلف نفسه من جهة أخرى ، ودائماً ، على غرار "إيزر" ، مجبراً على إيجاد قارئ ضمني أو متواطئ يُعرّف بأنه مرافعة نصية - مائسمة هنا "القارئ النموذجي" . باعتبار أن "النص منتج ينبغي أن يكون المصير التفسيري قسماً من آليته التوليدية الخاصة" ( ١٩٨٥ : ٦٩ - ٧٠ ) ، وينبغي أن يتكهن مؤلفه "قارئ" - نموذجي قادر على المشاركة في الغصنة النصية بالطريقة التي يظنه المؤلف قادراً عليها وقادر أيضاً على التصرف تفسيريّاً كما تصرف هو توليديّاً ' ( ١٩٨٥ : ٧١ ) .

وتظهر هنا أيضاً نظرية أفعال اللغة كمرجع إجباري : ويخلص "إيكو" إلى أن القارئ النموذجي ينبغي أن يكون متصوراً في النهاية كـ "مجموع من شروط النجاح أو السعادة" ( felicity conditions ) ، المكوّنة نصياً ، والتي ينبغي أن تتحقق لكي يكون نصّ مامغصراً تماماً بمحتواه الاحتمالي ' ( ١٩٨٥ : ٨٠ ) .

واتطلاقاً من هذه القاعدة المزدوجة ، ومما يبدو أنّه المصادرتان النظريتان للقارئ في الحكاية (النص كـ "آلة ضاغطة" والقارئ النموذج " ) سيحاول "إيكو" أن يحلل التحرك التعاوني الذي يتطلبه النص ، انطلاقاً من المغامرة التفسيرية التي تضعها لنفسها كل قراءة .

واستخدم في هذا المشروع ثلاثة مفاهيم مهمة ( "الموسوعة" و "المدار" و "العالم الممكن" ) ، يحسن التعليق عليها بإيجاز .

٥ - ١ - إن نشاط القارئ عند "إيكو" هو في المقام الأول من نمط "استدلالي" (١٩٨٥ : ٢١) ؛ القراءة تعني الاستنباط ، والتكهن والاستنتاج من نص ماسيافاً ممكناً ينبغي على ماتبقى من القراءة ؛ إما أن يؤكد ، وإما أن يصححه . ويستخدم القارئ في عمله التكهني مايسميه "إيكو" "المدخر" أو "الموسوعة" (١٩٨٥ : ١٥) ، والمقصود ، إن أردنا التوضيح ، ضرب من ترساة للآراء ، لذاكرة جماعية يصادر عليها التحليل ، وتوجد مخزنة فيها مختلف أنواع "يقال" و"يُعرف" التي تشيع في بعض الظروف الاجتماعية - الثقافية .

'يواجه القارئ وهو يحاول غصنة البنى الخطابية المظهر الخطي بنظام القواعد الذي تقدمه اللغة التي كتب النص بها والقدرة الموسوعية التي تحيل إليها تقليدياً تلك اللغة نفسها" (١٩٨٥ : ٩٩) ونستطيع معيدين استخدام أحد مفاهيم "إيزر" أن نحده الموسوعة بأنها المخزون للضماني الذي يفترضه النص قبلنا والذي يُغصنه القارئ .

٥ - ٢ - أما "المدار" Topic (٨) . وهو مصطلح مستعار من اللسانيات ، فهو عند "إيكو" أداة ما ورائية نصية ترسيمية افتراضية "أو فرضية تعاونية يتبعها القارئ ويعتمد عليها وهو يُغصن النص حسب مجبرات الخطية . يكتب "إيكو" أن "المدار" لا يُستخدم فقط للسيطرة على السيميوزة Semiosis (٩) بتخفيضها ؛ وإنما يُستخدم أيضاً لتوجيه مسار الغصنة (١٩٨٥ : ١١٥) وتشتمل القراءة على بناء متتابع لسلسلة من المدارات المختلفة التي تتغير كلما انتشر مايسميه "إيكو" "الموقع الكبير" للقص - كلما تحققت أو انتقضت التكهّنات التي صاغها القارئ المتواظن .

لنلاحظ أن المدار ، أداة براغماتية ، يتميز في الوقت نفسه عن الموضوع " الإيزري و "التشاكل" الغريماسي اللذين يتكونان حصراً من ظواهر سيميائية .

٥ - ٣ - إن "مفهوم العالم الممكن" كما يشرح لنا كتاب "القارئ في الحكاية" ، لا يمكن الاستغناء عنه في حديثنا عن توقعات القارئ " (١٩٨٥ : ١٦٠) وتنبغي الإشارة إلى أن "العالم الممكن" كما يفهمه "إيكو" يختلف تماماً عن سميّه في المنطق الموجّه : ففي حين أنّ المقصود عند المنطقيين هو مفهوم فارغ ومجرد وغير متميّز ، فإنّ العالم الممكن المقصود هنا هو مفهوم ممثّل ، "مفروش" ، حسب عبارة المؤلف نفسه ، بالأشخاص والممتلكات (١٩٨٥ : ١٦١) ويعمل المفهوم بحالته هذه على ثلاثة مستويات مختلفة : (١) أداة لا يمكن القارئ المتّمن أن يستغني عنها ، وهو (٢) مسجل في النص نفسه الذي (٣) يحتوي السلوك "النسبي" للشخصيات ويوجهه (١٩٨٥ : ١٦٠) .

لتدقق فنقول إنّ القارئ المتعاون ، وهو يقرأ ، يفترض به أن يبني سلسلة من العوالم الممكنة (يمكننا هنا أن ننشئ توازياً مع أفق التوقعات عند "ياوس" ) المتعلقة بالممكن السردى الذي يظهره النص على أنه مسير خطي . ويظهر أنّ شبكة العلاقات الاضطلاحية داخل الحكاية أو " القصة " (لكي نتحدث بمصطلح "جينيت" ١٩٧٢ : ٧٢) ، يحكمها النظام نفسه ، بمعنى أن الشخصية تتصور هي نفسها مجرى الأحداث التي تنغمس فيها . وبعبارات أخرى أيضاً : إنّ القارئ يتخيل عالماً يفترض به أن يتصل بعالم القص الذي تتخيل فيه الشخصية بدورها عالماً يفترض أن يتصل بالرغبات المختلفة ، الأمنيات ، التوقعات ، الخ التي تحرّض مختلف الشخصيات القصيّة على التصرف . ويقيم "إيكو" لكي يشرح التفاعل بين هذه المستويات الثلاثة ، آلية تعقيد واضحة التصنع تلخصها بخطوط عريضة الأصناف الأربعة التالية : (١) Wn يدل على العالم الممكن الذي يؤكد مؤلف في قصه (Wu S١٠٠ يمثل الفقرة ١ من N) ،



(٢) Wnc : العالم الممكن الذي تتخيله شخصية C ، (٣) WR : العالم الممكن الذي يتصوره قارئ متواطئ وفي النهاية (٤) Wrc : العالم الممكن الذي ينسبه القارئ R لمعتقدات الشخصية C<sup>(١٦)</sup> .

٥ - ٤ - يبدو أن هذا النموذج الذي يتميز بأنه يمكن أن يطبق بسهولة ويستفيد من نسبة من المردودية تتفوق على النموذج الذي يقدمه النظام الإيزري . فضلاً عن ذلك ، وفي إطار أن "إيكو" يكتفي بمعايير سيميائية خالصة (ولكي نكون أكثر صحة ، سيميائية ، براغماتية ) ، يبدو أن المفاهيم المتنوعة التي يقدمها تحتفظ بحدود صارمة بين المَحَلل والمُحَلَّل ، وبين التجريبي والمنهجي . وينبغي مع ذلك أن نتساءل إن كانت هذه هي الحالة حقاً . واستطعنا في هذا المجال أن نشد الانتباه إلى الصعوبة الموجودة في الاحتفاظ بالقارئ النموذجي وبالقارئ التجريبي كلاً على حدة ، لأن هذين القارئين لهما "مين" لأن يتبع أحدهما الآخر مذكراً أحدهما بالآخر ، وفي بعض الأحيان يتطابق أحدهما مع الآخر ( فيولي Violi ١٩٨٢ : ٧ ) .

وإن لم يكن القارئ النموذجي إلا بناءً نصياً ، فلن يكون باستطاعتنا أن نعرف كنهه باعتباره آلة لإنتاج التفسيرات إلا عبر طريق التجريب . لكي نصف النموذج ، ينبغي أن نمرّ عبر القارئ ، القارئ الحقيقي .

ويبدو في النهاية أن "إيكو" يعي هذه المشكلة عندما نراه في تحليلاته يصطدم بـ "الحد الضليل" الذي يفصل التواطؤ التفسيري عن التأويل " ( ١٩٨٥ : ٢٣٦ ) ، أو بالحدود "الضليلة" ، مرة أخرى ، بين مايسميه "التفسير النقدي" و "التواطؤ التفسيري" ( ١٩٨٥ : ٢٤٣ ) .

ويمكن أن نقول في سياق الأفكار هذا : إن الصعوبة التي يعاني منها البناء النظري المقدم في كتاب "القارئ في الحكاية" تتعلق في الحقيقة بالتمييز

بين : الاستخدام " و "التفسير " الذي يفرض على المؤلف إقامته في مرات متعددة. إن استخدام النص حسب السيميائي هو ممارسة العنف على ذلك النص، ومثال ذلك أن نقرأ رواية "المحاكمة" لـ "كافكا" كرواية بوليسية . في حين أن "أيكو" يفهم من "التفسير" "العصرنة السيميائية لكل ما يريد النص قوله عبر تعاون قارنه النموذجي ، باعتبار أن هذا النص استراتيجية " ( ١٩٨٥ : ٢٣٧ ) .

يبدو أن الاختلاف بين هذين المصطلحين هو بقليل أو كثير يعادل الاختلاف الذي يفصل الـ "شبه براغماتي" عن "المرجعي الكاذب" في نظام "شثير لـ " .

ينبغي أن نواجه مقولة القراءة كما نريد بمقولة القراءة كما يريد النص .

إن تعريف "أيكو" ، والحالة هذه ، وفي الوقت الذي يبدو فيه أن التمييز بين القراءة المتنبهة والقراءة التي هي أقل تنبهاً قابل لأن يدافع عنه تماماً يطرح مشكلة بسبب الانتباه الغريب الذي يوليه ذلك التعريف للاستراتيجيات النصية ( ' ... كل ما يريد النص قوله ... ' ) . ومع ذلك فإن هذا جدير بالملاحظة ، لاسيما أننا نستطيع أن نقرأ في كتابه أن المؤلف وليس النص هو المسؤول عن تسجيل القارئ النموذجي ( ١٩٨٥ : ٧٠ ) . وهل يمكن القول حينئذ ، وفي سياق التفسير كما يتصوره "أيكو" ، إن النص هو مجرد قناع للمؤلف وبالتوازي فإن القارئ النموذجي هو حجة الناقد ؟ هذا ما يبدو أن هذه الفقرة من مقدمة الطبعة الفرنسية توحى به :

يقر إيكو وهو يلخص نظامه "إنني في الحقيقة بحاجة لقارئ يكون قد مرّ بتجارب القراءة نفسها التي مررت بها أنا أوتقريباً ( ١٩٨٥ : ١١ ) . أي قيمة نمنحها لهذه الـ "تقريباً" ؟ هل يكون القارئ النموذجي هو "أيكو" نفسه ؟ هل أنا ، القارئ أقرأ بالضرورة على طريقة "أيكو" ؟

وأسئلة أخرى كثيرة يتركها "القارئ" في الحكاية " بلا أجوبة .

وإنه لمن المسموح به دون أن نُعمّق المسألة هنا ، أن نتهم السهولة التي ينتقل بها "إيكو" من القارئ النموذجي إلى نفسه وبالعكس .

وإذا كان الناقد هو في الحقيقة القارئ (فَلْنَقُلْ لكي نتبع "النموذج") إن القارئ هو الذي يحترم المعنى النظامي ، وإن هذا الدفاع الظاهر عن تعددية النص وإشهارها يخطر بأن لا يكون شيئاً آخر إلا العودة إلى ترتيب أكثر قدماً للأشياء . ويمكن في الحقيقة أن يكون المقصود تقييماً لما يسميه "إيريك دونالد هيرش" "المعنى" أو المعنى المراد ، ملحقاً الضرر بـ "التمعني" أو المعنى المنتج ( وإن "إيكو" بلا شك أقرب إلى "هيرش" مما لا يود هو نفسه "إيكو" الاعتراف به ) ، (هيرش ١٩٧٦ : ٢ - ٣) .



## ٦ - القارئ : تخييل

يمكن على الخصوص أن نجد غريباً ، ونحن نتوضع في أفق مختلف كل الاختلاف عن الأفق الذي يتغلغل فيه "أيلزو آرغو" : أن "إيكو" يصطدم تماماً بالصعوبات نفسها التي يصطدم بها زميله الألماني .

إن السيمائية والظواهراتية تنتهي في الحقيقة إلى المشكلة نفسها : يحدث كل شيء كما لو أن المنظّر الذي يود التفكير في القراءة ، مهما كان الحقل النظري الذي ينضوي تحت لوائه ، محكوم عليه أن يخلط على الدوام القارئ الذي هو ، أو الذي كانه ، بالقارئ الذي يقول إنه يوضحه .

كيف نشرح ؟ إن المشكلة التي نراها تبرز هنا هي مشكلة المسافة بين النظرية وموضوعها . كان "لاكان" يقول : ليس هناك لغة واصفة أو كما أعاد صياغة ذلك "رولان بارت" : "لا أستطيع أن أكون أبداً خارج اللغة ، وأنظر إليها على أنها دريئة ، وفي اللغة وأنظر إليها على أنها سلاح" (١٩٧٨ : ٣٦) .

يبدو لنا ، والحالة هذه ، أن مانستطيع قوله عن العلاقة بين اللغة واللغة الواسفة ، وبين النص والنقد ، يصلح من باب أولى للاستقبال : ليس هناك شرح عن عملية القراءة لاينتسب هو نفسه إلى القراءة ، إن من ينظر للقراءة ، وهو يريد أن يعرض صيغ التلقي للآخر ، لمن يقرأ - بالنسبة إلى من يفكر - ، هو أمام نفسه وأمام مايكون باعتباره قارئاً ، نوع من الموقع الجانبي .

هذا ، كما يبدو لنا ، مايمن أن يسوغ الانتقادات الموجهة إلى مؤلف كتاب 'فعل القراءة' ، وهذا أيضاً مايشرح تردد مؤلف كتاب 'القارئ في الحكاية'. وإنه لمن المفيد في هذا السياق أن ندقق في الملاحظات التي يخصصها "جوتان كولر" Jonathan culler في كتاب حديث (١٩٨٣ : ٧٦ وما بعدها) لمشكلة المسافة في دراسات التلقي تحديداً .

إن مايحاول (إيزر ' و 'فيش' وحتى 'إيكو' أن ينظمه هي نظرية ، يؤكد "كولر" أنها ليست في الحقيقة إلا تاريخاً للقراءة (a story of reading) ، قصة مغامرات هي في بعض الأحيان غير مألوفة ، ولفاعل متلقي أفعاله التحليل ، (ويبدو أن "ياوس" ينجو من الانتقادات باعتبار أن منهجه ليس في الواقع مقارنة نصية ) .

إن محلي التلقي وهم يستندون في تأملاتهم النظرية على الثنائية نص - قارئ يخضعون في واقع الأمر لمجبرات سردية - في حين أن "كولر" يظن أن كل نظرية تستحق هذا الأسم . ينبغي عليها أن تضع حدوداً للتمييز بين الحدث وتفسيره ، وبين سهم النص وإسهام القارئ .

هل يعني القول أننا ننتهي إلى ضرب من الإحراج ، أن النظرية في مقابل القراءة مرصودة للتفكك ؟ ليست القضية في الواقع ، حسب "كولر" بلامخرج

دائماً . هناك حلٌ ممكنٌ تبناه فيش\* يكمن في المكوث في الواحدية ، وفي غض النظر في أثناء المناقشة عن المسؤولية فيما يخص إبداع المعنى ، سواء أكان القارئ أم النص .

ونستطيع أيضاً ، وهذا توضيح أكثر لطفاً وهو بلا شك أكثر صلاحية ، أن ننكر تجانس القراءة ونظهر بجلاء التصدعات والثغرات التي توجد في ذهن القارئ : إن هذا الأخير كما لاحظ ذلك جيداً "جان بول سارتر" <sup>(١٣)</sup> يتردد بين ما حدث وبين ما يبقى أن يحدث ، وبين ما أراد هو أو آخرون تعريفه على أنه نموذج "القراءة أو "ضمئها" ، وبين ما يغفلت من هذه المحاولات .

أما "كولر" فإنه يوضح هذه الظاهرة ، وهذه الازدواجية التي تسبب التلقي ، في الإطار النظري "للتفكيكية" الأمريكية ، حيث تحرص على الإشارة ، وفي شيء من الحق من جانب آخر ، إلى مقاومة النص الأدبي فعل حل الرموز هذا .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وإذا لم يكن هناك أبداً إمكانية للوصول إلى مضمون النص فإننا نفهم أن القراءة لن تكون واحدة وغير قابلة للتقسيم .

نريد فيما يخصنا الدفاع عن شكل آخر من أشكال الشك . ينبغي أن نتساءل مراعاة للوحدة المفرطة التي يعيشها المؤلف (الذي لا يأخذ قلمه إلا لأن مؤاته ليس هنا ، في الفضاء المحسوس حيث نكتب) ، نتساءل ، فيما إذا كان من الممكن العثور على آثار أخرى في النص أعدا آثار قارئ متخيل أو مخيل ، وبعبارة أخرى ، فيما إذا كان من الممكن العثور على هذا أو تلك من القراء

الذين يبدعهم المؤلف استجابة لحاجات الكتابة وحدها (لاكتسب لأحد) ، والذين لايتوافقون في نهاية الأمر أبداً مع الفاعل الذي يأتي ليأخذ دوره خارج النص .

هل نستطيع أن نؤكد أن "جمهور الكتاب" ، "هو على الدوام تخيل" (أونغ : ١٩٧٥ ) : إن الجمهور الذي يفترضه المؤلف لنفسه ، هو على الدوام تخيل - مما يدعو إلى القول إن كل قارئ في النص سواء أكان ضمناً أن متواطئاً أم نموذجياً محكوم عليه أن يخطئ الواقع ، وأن يفوته من يريد المؤلف أن يجمعه به .

ليس من المستبعد ، والحالة هذه ، (بل إن ذلك محتمل كل الاحتمال ) ، أن القراءة تعمل في الحقيقة كـ " لا علم " الكتابة ، وكمثل ماتجهله الكتابة لضرورة بنوية . إن قبول مثل هذه الفكرة (وهذا ماثم كل الميل إلى فعله ) يقتضي ، ضمن أشياء أخرى ، أنه لايجد خارج النص الذي يحسم وجود مثل تلك الفكرة ، إلا الآخرون - القراء " (كوفمان : ١٩٨١ : ١٧٩) ، أي المتخصصون أو المتطفلون ، ويظل هذا الأمر بالطبع بحاجة إلى أن يبرهن عليه.



### حواشي المترجم :

(١) نذكر في هذا المجال كتاب "ياوس" ، من أجل جمالية للتلقي الصادر في باريس مطبوعات غاليمار ، ١٩٧٨ . (لم يترجم إلى العربية) .

H . R. Jauss " Pour Une Esthetique de La recceotion " Paris " Ed .  
Galimard " ١٩٧٨

وقد كتب " يالوس " عام ١٩٦٩ مقالة عنوانها " التغير في نماذج الدراسات الأدبية " حدد فيها مناهج التاريخ الأدبي . والفرض أن بدايات " الثورة " في الأدب المعاصر في متناول اليد . مستعيراً مفاهيم " النماذج " و " الثورة العلمية " من عمل لـ " توماس من كوين ... " انظر " نظرية الاستقبال ، مقدمة نقدية " لـ " روبرت سي هول (الصواب) هول " ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار ، اللاذقية ١٩٩٢ . ورأيت لهذا الكتاب ترجمة أخرى أخرى أنجزها د . عز الدين اسماعيل وطبعت في المملكة العربية السعودية .

(٢) مدرسة كونستانس : نسبة إلى مدينة " كونستانس " التي تقع في جنوب ألمانيا على بحيرة (بودنزي) . ونشأت هذه المدرسة في أواخر الستينات كردة فعل على مدارس ثلاث كانت سائدة في الدراسات النقدية الألمانية في ذلك الوقت : وهي مدرسة التفسير الضمني ، والمدرسة الماركسية ومدرسة فرانكفورت و " فولفغانغ إيزر " . وأهم أعلامها إثنان " هانس - روبرت يالوس " و " فولفغانغ إيزر " . وأهم ما جاءت به هو التركيز على دور التلقي وتوسيع مفهوم التلقي ليخرج من المفهوم السيكلوجي (أنغلو - أمريكي) ويقوم على مفهوم التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة : البعد الاستقبالي ، البعد التطهيري ، والبعد التواصل .

وأهم كتب " إيزر " هو كتاب : فعل القراءة . نظرية التأثير الجمالي ، بروكسل ، مارادانا ، ١٩٨٥ (فلسفة ولغة) . (ترجم مقدمته الدكتور منذر عياشي) ولم يترجم الكتاب .

Iser (W) " L' acte de lecture . Theore de L' effet esthetique .  
Bruxelles " Mardage " ١٩٨٥ (Philosophie et Langage) .

(٣) ترجم إلى الفرنسية *Horizon d'attente* ، ثم جاء المترجم العربي وترجمه "أفق الانتظار" وكلاهما قد جانب الصواب والزوجة الصحيحة كما وضع ذلك د. عبده عبود في مقاله المذكور في مقدمة المترجم (ص ١١٠) "ألق التوقع" ورأينا باحثين آخرين يترجمان المصطلح بـ "أفق الانتظار" ، انظر د. حسن محلول "مشكلة القراءة والتأويل في النص الأدبي" ، مجلة المعرفة السورية ، العدد ٣٨٤ ، أيلول ١٩٩٥ ، ص ١٩٠ . وانظر د. منذر عياشي تر. نظريات التلقي ، لجان لوي دولاس ، مجلة البيان الكويتية ، العدد ٣٠٠ - ٣٠١ ، حزيران ١٩٩٥ (ص ٨٥) "ملف العدد ، التلقي والحطاب" .

ويمكننا أن نضيف إلى ما ذكره الدكتور عبود من مصادر عربية تحدثت عن التلقي مقالة بعنوان " منزلة التلقي في نظرية الجرجاني النقدية " لحاتم الصكر ، مجلة المورد العراقية ، المجلد ٢/ ١٩٩٠ ، ص ١١١ - ١١٨ .

ومقالة لرشيد بنحدو "قراءة في القراءة" مجلة الفكر العربي المعاصر - باريس - العدد ٤٩ - ١٩٨٨ . النقد والمصطلح النقدي : عدد خاص .

ومقالة لشكري الميخوت "المقبل الضمني في التراث النقدي ، مجلة الحياة الثقافية تونس ، العدد ٤٨ ، ١٩٨٩ . وكتاب: المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية " وليم راي ، ترجمة يونيل يوسف عزيز ، ط . دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ .

(٤) *Pragmatique* = ترجم ليغال "التداولية" وفضلنا تعريبها "البراغماتية" وهي منهج لساني حديث من مصادره بالعربية كتاب أوستين "نظرية أفعال الكلام العامة، كيف تتجزأ الأشياء بالكلام" ترجمة عبد القادر قيني نشر إفريقيا الشرق ١٩٩١ .

وترجم د. حسن محلول في مقاله المشار إليها في الحاشية (٣) عنوان الكتاب "كيف نصنع أشياء بالكلمات" . انظر ص (١٧٦) .

(٥) انظر كتاب "هولب" المذكور في الحاشية (٢) ص ١١١ ، ومابعدا بخصوص الفراغ "Leerstelle" و "النفي" اللذين يعدهما "إيزر" وسيلتين حيويتين يستند إليهما



الاتصال (....) ويكوئسان نوعاً من الرابطة تيثق عن النص ولكنها غير متماثلة معه (.....).

(٦) كتاب لأمبرتو إيكو عنوانه :

Lector in fabula ou La cooperation interpretative dans Les textes narratifs " Paris Grasset " ١٩٨٥ .

ولقد ترجم العنوان الدكتور حسن محلول في مقالته التي سبق ذكرها ص (١٧٨) "قراءة في قصص الحيوان" وترجمه د. منذر عياشي في مقالته التي سبق ذكرها ص (٨٣) "قراءة الأمطورة" والصواب "القارئ في الحكاية" لأن في الزوجتين السابقتين خلطاً بين Lecture = قراءة و Lecteur = القارئ . وترجم من الكتاب مقال بعنوان "القارئ النموذجي" ترجمة أحمد بو حسن في كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي ، دراسات المغرب - الرباط ١٩٩٢ . وهو الفصل الثالث من الكتاب ، ص (١٥٧ - ١٧٥) .

(٧) Semiosis = السيميوزة تعريب وترجمها أحمد بو حسن في مقالته المشار إليها في الحاشية السابقة : عمل الإشارة ، وهي في كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار الياس العصرية ، القاهرة ١٩٨٦ ، "سيميوطيقا الشعر : دلالة القصيدة" ، ص ٢١٧ "السقطنة" ، وانظر ص (٢٨) .

وقد عرفنا (غريماس وكورتني\* في معجمهما J . Courtes" A . J . Greimas dictionnaire raisonne de La theorie du Langage Hachette" Semiotique ١٩٧٩ . Tomel P . ٣٣٩ .

فقالا : "السيميوزة هي عملية تنتج علامات ، وهي تشي علاقة الخاض متبادلة بين شكل العبارة ، وبين شكل اغتوى (حسب مصطلح هيلميسليف) أو بين الدال

والمدلول (حسب مصطلح سوسور) : وإن كل فعل لغوي يفرض في هذه الحالة سيميوزة - وهذا المصطلح مرادف لمصطلح الوظيفة السيميائية .

ويمكن أن نقصد بالسيميوزة أيضاً المقولة السيمية *Sémique* التي يُكوّنُها مصطلحها شكل العبارة وشكل المحتوى (للدال والمدلول) .

(٨) المصطلح مأخوذ عن د . المسدي في قاموس اللسانيات ص (١٧٨) .

وعرّفه (غريغاس و كورني) في معجمهما ، المجلد الأول ص (٣٩٧) ، فقالا :

"إن أخذنا بعين الاعتبار برنامجاً مبدئياً مفروضاً ، معرّفاً باعتباره تحولاً يتموضع بين حالتين مبدئيتين مستقرتين ، فيمكننا أن نعتبر أن الفضاء المداري هو المكان حيث يتجلى ذلك التحول تركيئاً ... " .



(\*) هذه الحواشي مشار إلى أماكنها في النص بالأرقام العربية (.....١، ٢) .

- انظر توماس م . كوهن ، بنية الثورة العلمية ، مطبوعات جامعة شيكاغو ، ١٩٧٠ ، الطبعة الثانية ، مراجعة .

- إن ياموس متأثر هنا بـ "جمالية السلبية" (إن الصالح هو ما يذهب عكس اتجاه الأفكار الموروثة) التي صايرها من المطبوعات السابقة انظر ياموس ١٩٧٧ .

- انظر توماس م . كوهن ، بنية الثورة العلمية ، مطبوعات جامعة شيكاغو ، ١٩٧٠ ، الطبعة الثانية ، مراجعة .

- إن ياموس متأثر هنا بـ "جمالية السلبية" (إن الصالح هو ما يذهب عكس اتجاه الأفكار الموروثة) التي صايرها من المطبوعات السابقة انظر ياموس ١٩٧٧ .

- إن كتاب م . شارل ، الذي يهتم بقضايا القراءة في عصر لم يكن هناك أحد في فرنسا قد سمع بجمالية التلقي ، لا يقدم مع ذلك نظرية حقيقية للتلقي . بل إن ماله سلسلة من التحليلات الموعلة في التباين نرى فيها بروز الخطوط الرئيسية لـ "نظرية لفعالية الخطاب" (ص ١٠) التي لم تصغ بعد صياغة حقيقية . ولهذا فإننا لا نذكره إلا في الحاشية (ولا يتضمن هذا أي حكم قيمي) .

- يشهد بذلك ياموس (١٩٧٧) الذي يهتم بقضايا "اللذة الجمالية" فضلاً عن أنه يشكل نقداً ذاتياً قاسياً .

- ترجم الكتاب إلى الفرنسية ، وترجمة E. Sznycer (إيزر ١٩٨٥) ولكن للأسف هناك في الترجمة بعض الضعف ، لهذا فإننا نترجم بأنفسنا عن الألمانية مباشرة عند الحاجة إلى ذلك (إيزر ١٩٧٦) .
- يكتب "جيوارجينيت" "إن الصفة "ضمني" ، "تساهم في تقسية وأقامة مائس هو في الانكليزية إلا اسم فاعل" (١٩٨٣ : ٩٥) .
- يستخدم إيزر الصفتين بالتمييز .
- على الرغم من أنه لم يُقل بوضوح في فعل القراءة فإن مثل هذا التصور يقتضي عودة إلى مفهوم المؤلف باعتباره منبعاً للدلالة وكفيلها انظر مايقوله W. D. Wilson ( د . ف . ويلسون ) .
- للمقارنة بمفهوم الأيقنة الذي نجده عند هالين Halyn فيما مضى ، الفصل (٤) .
- في مقابلة استمعنا اجراءها مع ياروس في جامعة أنفيرس (١٩٨٣) اقترح ياروس ، وهو يشرح نظرية زميله ، أن الفراغ مفهوم "مطاطي" لا يُعرّف إلا في الإطار المغسوس لتحليل ما ....
- يمكن أن نقيم علاقة هنا مع ما يسميه جينيت في "خطاب السرد" "القول المرواغ" "اختزال جانبي" في القص (١٩٧٢ : ٩٣) .
- تحيل الأحرف في التعقيد إلى كلمات انكليزية عالم World ، القارئ Reader ، طبع character ، قصي Narrative .
- يكتب سارتر في كتابه : ما الأدب ؟ بخصوص القارئ ، "ينبغي فعل كل شيء كان قد فعل من قبل" (١٩٤٨ : ٥٨) .
- ١ - انظر توماس س . كوهن ، بنية النورة العلمية ، مطبوعات جامعة شيكاغو ، ١٩٧٠ ، الطبعة الثانية ، مراجعة . ؟
- ٢ - يشهد بذلك ياروس (١٩٧٧) الذي يهتم بقضايا "اللذة الجمالية" فضلاً عن أنه يشكل نقداً ذاتياً قاسياً .

